



Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y
Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Programa de Doctorado
Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias

Tesis doctoral
Género literario y reescrituras contemporáneas
de la épica homérica

Doctorando:
José Antonio de la Riva Fort

Directores:
Dr. Juan Carlos Gómez Alonso
Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Madrid, octubre de 2016

Tesis que, para la obtención del título de Doctor, dentro del Programa de Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias, presenta el Licenciado y Máster José Antonio de la Riva Fort bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Visto bueno de los directores

Agradecimientos

En primer lugar, a mis directores Juan Carlos Gómez Alonso y Tomás Albaladejo Mayordomo. Juan Carlos fue mi mentor y máximo motivador en los momentos más arduos de este viaje. Tomás me dio muchas de las armas necesarias para el campo de batalla.

A la Asociación Peruana de Insistentes y Fastidiosos, presidida por María Cecilia Fort Tori, Alessandra Cusato Novelli, Marcel Cordero Cabrera, Daniela Urquiza Travi y Javier Ponce Gambirazio.

A mi asesor en la sombra, por las innumerables cuchipandas homéricas y por haberme revelado la música de Christopher Logue.

A la ciudad de Salamanca, a la que no pensaba volver, y que, sin embargo, usurpó con buena tinta un capítulo más de mi biografía.

Advertencia

Algunas ideas de esta tesis tuvieron su germen en mi trabajo de investigación *Homero, Iliada: análisis de una adaptación literaria en el marco de la intertextualidad* (UAM, 2009), dirigida por el doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, con la que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados. Actualizados y escritos con diferente estilo y disposición, muchos pasajes de dicho trabajo se encuentran reproducidos en esta tesis.

«We do not merely interpret Homer by the light of our taste, since the Homeric poems have themselves contributed to the transformation of that taste.»

Charles Martindale, *Redeeming the Text* (1991)

«Toute grande œuvre est soit une *Iliade*, soit une *Odyssée*.»

Raymond Queneau, prólogo de *Bouvard et Pécuchet* (1947), de Gustave Flaubert

«Everyone who now reads and writes in the West, of whatever racial background, sex or ideological camp, is still a son or daughter of Homer.»

Harold Bloom, *A Map of Misreading* (1975)

«And so, if you ask why and how the Homeric poems emerged when they did, and why and how Homer can mean so much now, the answer to both questions is the same: because Homer tells us how we became who we are.»

Adam Nicolson, *The Mighty Dead. Why Homer Matters* (2014)

«When, meditating of me, a sweet gale
Brought me upon thee; and thou didst't inherit
My true sense, for the time then, in my spirit;
And I invisibly went prompting thee
To those fair greens where thou didst't english me.»

George Chapman, «The Tears of Peace» (1609)

«Homer makes us Hearers.»

Alexander Pope, «Preface to the *Iliad* of Homer» (1715)

«It's a pretty poem, Mr Pope, but you must not call it Homer.»

Richard Bentley, en *Lives of the Most Eminent English Poets* (1787),
de Samuel Johnson

«Great poetry. But is it Homer? Yes —all the way down, in deepening gyres, to the *Iliad's* inmost core.»

Garry Wills, en el prólogo de la edición de *War Music* de 1997

Índice

Preámbulo	1
1. Introducción	3
1.1. Método	3
1.2. Homero y la epopeya	4
1.2.1. Homero y su universalidad	4
1.2.2. Homero, el canon y la reescritura	6
1.2.3. La recepción de Homero y la epopeya en la formación de la identidad occidental	10
1.2.4. Homero y la realidad contemporánea	11
1.2.5. Homero y la intensidad de la vida	14
1.2.6. La cuestión homérica y de Troya	15
1.3. La cultura y el mito	16
1.3.1. El cine y la vitalidad del mito homérico	21
1.4. El género literario y la reescritura	23
1.5. Las reescrituras contemporáneas de Homero	25
1.5.1. La reescritura como práctica ubicua	25
1.5.2. Aspectos culturales y políticos de la reescritura	28
1.5.3. Aspectos económicos de la reescritura: un apunte sobre el teatro	31
1.5.4. Reescritura, perspectiva interdiscursiva y Literatura Comparada	32
1.6. Motivación: alteridad e identidad	33
1.7. Hipótesis	34
1.7.1. En torno al género literario	34
1.7.2. En torno a la reescritura	35
1.7.3. En torno a la oralidad y la performatividad	36
1.7.4. En torno a la retórica, la cultura y la teoría de la literatura	37
2. Descripción del corpus	39
2.1. Criterios de inclusión	39
2.2. Obras posteriores a 1993 excluidas	42
2.3. Perfil del corpus y los autores de las obras incluidas en él	49
2.4. Reescrituras de la <i>Ilíada</i> incluidas	53
2.4.1. Género poético-lírico	53
2.4.2. Género épico-narrativo	58
2.4.3. Género dramático	90
2.4.4. Género didáctico-ensayístico	108
2.5. Reescrituras de la <i>Odisea</i> incluidas	112

2.5.1. Género épico-narrativo	112
2.5.2. Género dramático	134
2.5.3. Género didáctico-ensayístico	154
3. Estado de la cuestión y marco teórico	159
3.1. Estado de la cuestión	159
3.1.1. Género literario en general (A)	160
3.1.2. Reescritura e interdiscursividad en general (B)	161
3.1.3. Homero, oralidad y recepción (C)	165
3.1.4. Género literario y reescritura (A + B)	167
3.1.5. Género literario y Homero: la épica (A + C)	168
3.1.6. La reescritura de Homero (B + C)	169
3.1.7. Género literario en la reescritura de Homero (A + B + C)	177
3.2. En torno al género literario	178
3.2.1. Tipos de género literario	181
3.2.2. Los géneros literarios	187
3.2.3. Apuntes históricos sobre la epopeya y la novela	191
3.2.4. Hibridación y géneros literarios como arquetipos	197
3.2.5. Géneros literarios como tipos de actos de habla	209
3.2.6. Géneros literarios y cauce de representación	216
3.3. En torno a la reescritura	219
3.3.1. Interdiscursividad	219
3.3.2. Intertextualidad	221
3.3.3. Hipertextualidad, transposición y reescritura	223
3.3.4. Reescritura	225
3.3.5. Reescritura, transducción y traducción	226
3.3.6. La apropiación como forma de reescritura	228
3.3.7. La adaptación como forma de reescritura	229
3.3.8. Adaptación y apropiación	236
3.3.9. Traducción funcional	240
3.3.10. Resumen del objeto de estudio	245
3.4. Algunos conceptos de retórica, oralidad y pragmática de la epopeya	247
3.4.1. Un apunte sobre la <i>intellectio</i> , el sistema retórico y el género literario	247
3.4.2. Oralidad y auralidad	251
3.4.3. La epopeya como acto de habla	256
4. Análisis	265
4.1. Género didáctico-ensayístico	269
4.1.1. Casos híbridos	269
4.1.2. El género didáctico-ensayístico como cauce de representación del universo épico	273
4.1.3. Las obras didáctico-ensayísticas como reescrituras	275

4.2. El género poético-lírico	279
4.2.1. <i>Memorial</i> , de Oswald: la elegía como puente entre la lírica y la epopeya	279
4.2.2. La lírica como cauce de representación de la epopeya homérica	288
4.2.3. <i>Memorial</i> como reescritura	291
4.3. El género dramático	299
4.3.1. Casos híbridos	299
4.3.2. El género dramático como cauce de representación de la epopeya homérica	306
4.3.3. Las obras dramáticas como formas de reescritura	314
4.3.4. La <i>Odisea</i> de Walcott	320
4.4. Género épico-narrativo	329
4.4.1. Casos híbridos	329
4.4.2. El género épico-narrativo como cauce de representación de la epopeya homérica	334
4.4.3. Las obras épico-narrativas como formas de reescritura	340
4.5. Género literario y caracterización de <i>Omero, Iliade</i> como reescritura	343
4.5.1. Origen y método de creación	343
4.5.2. <i>Omero, Iliade</i> y la novelización de una epopeya	361
4.5.3. Auralidad en <i>Omero, Iliade</i>	373
4.5.4. <i>Omero, Iliade</i> como traducción funcional	382
4.5.5. La novela aural contemporánea como género literario	396
4.6. Género literario y caracterización de <i>War Music</i> como reescritura	405
4.6.1. Origen y método de creación	406
4.6.2. <i>War Music</i> como epopeya contemporánea	409
4.6.3. Características aurales y performativas de <i>War Music</i>	430
4.6.4. <i>War Music</i> como traducción funcional	444
4.6.5. <i>War Music</i> , poesía heroica entre la inmediatez y la ironía	479
4.7. Comparación de <i>Omero, Iliade</i> y <i>War Music</i>	483
4.7.1. Género de <i>Omero, Iliade</i> frente a <i>War Music</i>	483
4.7.2. <i>Omero, Iliade</i> y <i>War Music</i> como traducciones	485
4.7.3. <i>Omero, Iliade</i> frente a <i>War Music</i> en las operaciones retóricas	489
4.7.4. Las traducciones funcionales como géneros	493
4.8. Reescritura, género literario y análisis interdiscursivo	499
4.8.1. Reescrituras de la <i>Iliada</i> y reescrituras de la <i>Odisea</i>	502
4.8.2. Reescrituras según el género literario	503
4.8.3. Reescrituras por el tipo de hipertextualidad	505
4.8.4. Reescrituras, posmodernidad e ideología	509
4.8.5. Reescrituras, multiculturalidad e ideología	510
4.8.6. Reescrituras y política cultural	512
4.8.7. Reescritura y retórica cultural	515
4.8.8. Relación entre el género literario y el tipo de hipertextualidad	517

4.8.9. Apuntes para un modelo retórico-poético de la reescritura	522
5. Conclusiones, reflexiones finales y posibles vías de investigación	535
5.1. Conclusiones y reflexiones finales	535
5.1.1. En torno al género literario	535
5.1.2. En torno a la reescritura	538
5.1.3. En torno a la oralidad y la performatividad	543
5.1.4.4. En torno a la retórica, la cultura y la teoría de la literatura	545
5.2. Posibles vías de investigación	547
5.2.1. Teoría de los géneros literarios basada en la performatividad	548
5.2.2. Teoría de los géneros literarios basada en una interdiscursividad amplia	551
5.2.3. El espacio dejado por la traducción: un nicho que la reescritura aprovecha	552
5.2.4. Poética cultural	552
5.2.5. Integración de la poética y la retórica	553
5.2.6. Vitalidad genérica de los cauces de representación encontrados	554
5.2.7. Particularidades de la novela mitográfica como subgénero	554
5.2.8. Perspectiva propedéutica	554
6. Bibliografía	555
Obras literarias recogidas en el corpus	555
Obras literarias de temática homérica descartadas	556
Otras obras literarias mencionadas o consultadas	557
Otras traducciones y ediciones de Homero mencionadas	558
Monografías, tesis y artículos	559
Prensa y páginas web	571
Anexo 1. Escenificación de <i>War Music</i> , a cargo de Lillian Groag	573
Características de la adaptación teatral	573
Entrevista a Lillian Groag sobre <i>War Music</i>	581
Anexo 2. La <i>Iliada</i> de César Brie	585

Preámbulo

Rabindranath Tagore, el polígrafo bengalí que ganó el premio Nobel de Literatura en 1913, escribió 10 años antes un poema narrativo que en traducción al inglés se titula «Broken Song» (Tagore 2005). En él, se describe el canto de Kasinath, un poeta joven que en la corte real enhechiza al público con sus versos. Su voz es una espada impredecible que corta, un dardo que deslumbra. Sus palabras le tienden trampas mortales que evita con agilidad. El público escucha boquiabierto y embargado por un incontenible embeleso. Sin embargo, el anciano rey Pratap Ray es indiferente, pues solo le gusta el canto de otro poeta, Baraj Lal, a quien ha escuchado desde su infancia:

When he hears some other singer, he feels no chord inside,
No sudden magical awakening of memories of the past.
When Pratap Ray watches Kasinath he just sees his wagging head:
Tune after tune after tune, but none with any echo in the heart.

Entonces, cuando Kasinath hace un descanso, el rey le pide al Baraj Lal que tome la posta:

Give us a song as songs ought to be, this is no song at all.
It's all tricks and games, like a cat hunting a bird.
We used to hear songs in the old days, today they have no idea.

El añoso Baraj Lal, de cabello blanco y tocado con un turbante igualmente blanco, hace una reverencia, toma asiento y, cabizbajo, empieza a tañer con mano varicosa su tambora, al tiempo que empieza su canto. Su trémula voz, cual la de un pájaro en la tormenta, se pierde en la enorme estancia. A pesar de las arengas del rey, el común de los espectadores permanecen impasibles, musitan entre ellos, bostezan, cabecean y algunos incluso abandonan la estancia. Algunos se abanican, se quejan del calor y no se pueden estar quietos. El canto del viejo está estancado, pero el poeta hace su mayor esfuerzo por el honor de su rey. En cierto momento, sin embargo, falto de la empatía del público, empieza a desconcentrarse, se equivoca, vuelve a empezar y vuelve a fallar, hasta que su voz irremediabilmente se derrumba, la melodía se evapora y el ritmo cesa, entre lágrimas de vergüenza.

Entonces el rey consuela a su amigo con palabras amables y los dos juntos abandonan el lugar, tomados de la mano, mientras Baraj Lal se lamenta «New men have come now, new styles and customs in the world» y cierra el poema con esta lúcida reflexión:

The singer alone does not make a song, there has to be someone who hears:
One man opens his throat to sing, the other sings in his mind.
Only when waves fall on the shore do they make a harmonious sound;
Only when breezes shake the woods do we hear a rustling in the leaves.
Only from a marriage of two forces does music arise in the world.
Where there is no love, where listeners are dumb, there never can be song.

De los muchos temas que podrían abordarse en el análisis de este poema, hay uno sobre el que quisiera llamar la atención: el papel del receptor en la comunicación literaria. En el poema,

Kasinath y Baraj Lal interpretan piezas con estilos diferentes. El rey conoce los preceptos por los que el poema de Baraj Lal comunica y es eficaz, pero el poema de Kasinath, que fascina a los más jóvenes, no es música para él, no pulsa las cuerdas de su interior. Hace falta que el oyente cante en su mente para que el canto del poeta tenga sentido: la ola solo es ola si acaricia la orilla; la brisa solo es brisa si hace susurrar las hojas de los árboles; la música solo es música si el oído puede escucharla, si el corazón del oyente late en un eco acorde al del poeta.

La recepción de Homero en nuestros tiempos, aunque podamos señalar muchas diferencias de detalle, puede explicarse en términos parecidos al poema de Tagore: la gran mayoría de receptores de hoy, como los cortesanos de «Broken Song», puede ser bastante impasible a la poesía homérica traducida de forma convencional. Así como el rey dice «Give us a song as songs ought to be, this is no song at all» en la búsqueda de unas normas estéticas y expectativas, este problema puede entenderse principalmente como una cuestión de género literario, ya que la epopeya es una modalidad distante de la sensibilidad predominante en la cultura occidental actual, y la *Iliada* y la *Odisea*, poemas compuestos hace más de 2700 años que cumplían funciones distintas de las que ahora esperamos de la literatura. Sin embargo, a pesar de esta distancia en el horizonte de expectativas, Homero es sumamente importante dentro de nuestro sistema cultural, pues encarna una serie de temas, mitos y valores que como sociedad queremos tener presentes y de mitos que, querámoslo o no, nos hacen ser quienes somos.

Como haciéndose eco de Tagore («New men have come now, new styles and customs in the world»), algunos de los autores de las reescrituras incluidas en este trabajo, todos contemporáneos, buscan devolverle a Homero su capacidad comunicativa, a través de astutos mecanismos («tricks and games») que tienen que ver con el género literario («a song as songs ought to be»), con la búsqueda de formas que puedan ser plenamente significativas y potentes afectivamente («echo in the heart»), en parte tradicionales para emparentarse con Homero, en parte novedosas para interesar y conmover a los receptores. Se trata, de alguna manera, de transformar a Baraj Lal en Kasinath, de provocar el «sudden magical awakening», de devolverle el filo a la espada de la canción. Otros de los autores de reescrituras no buscan restituir la música de Homero, sino crear otra cualitativamente distinta, pero no pueden evitar basarse en los *leit-motifs* de Homero, en las partituras que han heredado y que forman parte de su lenguaje expresivo.

1. Introducción

1.1. Método

Esta tesis tiene cinco partes. La primera y la última constituyen el marco que suelen tener los trabajos académicos: una introducción (cap. 1) y unas conclusiones (cap. 5), hasta cierto punto espejadas, pues las conclusiones retoman y evalúan el grado en que se han cumplido las hipótesis de la introducción y señalan, asimismo, posibles caminos de investigación que llenen los vacíos teórico-críticos que se han puesto de relieve a lo largo de la investigación pero no han podido desarrollarse.

Así pues, los capítulos primero y quinto envuelven las tres partes principales, la primera de las cuales es la descripción del corpus (cap. 2), inevitablemente extensa por cuanto he tenido que considerar más de veinte obras que cumplieran los criterios de inclusión y, para que el lector comprendiera el análisis posterior, he creído prudente describirlas mínimamente e incorporar algunas citas ilustrativas. He considerado necesario intercalar algunos comentarios críticos porque, a pesar de que el valor literario no ha sido un criterio de inclusión ni de estructuración de esta tesis en tanto discurso, los logros estéticos guardan una relación con la adopción del género literario y las formas de reescritura.

En la parte siguiente (cap. 3), he reunido el estado de la cuestión, organizado atendiendo a las principales esferas temáticas en la tesis (género literario, reescritura y características de la poesía homérica) por separado y en relación de unas con otras; y el marco teórico, que sigue parcialmente esta división en su consideración del género literario, la reescritura y la recepción de Homero, pero incluye secundariamente conceptos sobre oralidad y retórica que serán útiles en el análisis posterior.

En el análisis (cap. 4), que es la parte más importante de este trabajo, he aplicado al corpus los conceptos más relevantes del marco teórico, siguiendo la división por géneros literarios, pero en orden de pertinencia y adecuación a la verificación de las hipótesis; es decir, dando cuenta primero de los géneros de menor rendimiento analítico y dejando para el final el género que requiere más atención. Llamará la atención la falta de proporción en el detalle y la extensión del análisis de las obras, que responde principalmente a su capacidad para corroborar o refutar las hipótesis, en la búsqueda del cauce ideal de representación de la epopeya homérica en nuestros días, que constituye el hilo conductor de este trabajo. Algunas obras apenas las he mencionado, pues su adscripción de género y su tipología hipertextual no suponen un problema, pero otras, en particular dos que poseen características comunes, las he estudiado con detalle. Incluso en el tratamiento de estas obras hay una desproporción que se debe al grado en que dialogan con las hipótesis más importantes. Terminaré este capítulo con la aplicación de algunos elementos de análisis interdiscursivo y retórica cultural que servirán de tránsito a las conclusiones.

Un estudio sobre cómo perviven en nuestros tiempos los poemas fundacionales de la cultura occidental no debería requerir mayor justificación, sobre todo si tenemos presente que estos encarnan las dos metáforas más potentes que utilizamos en nuestros tiempos para comprender

la vida: la vida como viaje, narrada en la *Odisea*, y la vida como lucha, descrita en la *Iliada*. Sin embargo, creo necesario ofrecer información suficiente para contextualizar el tema de estudio y resaltar algunas de sus particularidades, sin pretensión de exhaustividad, ya que recopilar todos los motivos por los que Homero es importante, actual y digno de estudio en todas sus facetas desbordaría ampliamente el espacio disponible y mis capacidades. Así pues, en las siguientes páginas hablaré de las epopeyas de Homero, su recepción, la importancia de algunos de los mitos que contiene y el papel que desempeña la reescritura en la transmisión de este bagaje cultural, en distintos géneros literarios y uno extraliterario. Puesto que solo nos aproximamos a la objetividad cuando somos lo más conscientes posible de nuestra subjetividad y la declaramos, añadiré unos pocos párrafos sobre mi motivación personal para abordar este trabajo, en la que espero que queden patentes los posibles sesgos en que puedo haber incurrido. Cerraré este primer capítulo con la enunciación de las hipótesis.

1.2. Homero y la epopeya

1.2.1. Homero y su universalidad

Decir que Homero es universal tiene mucho de tópico pero también de realidad. Como veremos a lo largo del trabajo, su universalidad se debe en parte a que ha sido capaz de inundar una tradición cultural por medio de su presencia en transducciones de diverso tipo, lo cual acarrea la pervivencia de los valores estéticos que emanan de su poesía: los criterios que empleamos para juzgar el valor de la literatura son heredados de una tradición que se remonta precisamente a Homero, por lo que de alguna manera se trata del fenómeno de la pescadilla que se muerde la cola. Como señala Graziosi, los criterios con los que juzgamos el valor estético y literario de una obra, en el caso de las obras canónicas, son en parte fruto de esas mismas obras, por lo que la afirmación de su valor es una especie de tautología (2007: 123):

The value of a literary work is continuously produced and re-produced by the very acts of implicit and explicit evaluation that are frequently invoked as ‘relecting’ its value and therefore as being evidence of it. In other words, what are commonly taken to be the signs of literary value are, in effect, also its springs. The endurance of a classic canonical author such as Homer, then, owes not to the alleged transcultural or universal value of his works but, on the contrary, to the continuity of their circulation in a particular culture.

Así pues, lo que hace que la poesía homérica sea venerada por su universalidad probablemente sea consecuencia del altísimo grado en que se escribe, adapta, traduce y reescribe de mil maneras, perpetuando una tradición de interpretación transitiva. Sin embargo, esta tradición, así como destaca ciertos temas, expresiones y preocupaciones, oculta y relega otros, que podrían ser igualmente interpretados como universales, si las tradiciones preponderantes fueran otras. En la reescritura de Homero, como veremos más adelante, junto con la continuidad de la actitud hacia

los referentes, hay una tendencia a la reivindicación de lo indebidamente soterrado, una crítica de lo infrarrepresentado que sería imposible sin la utilización del referente como puente o ancla. Si extremamos este razonamiento que invierte las causas y las consecuencias de la universalidad, cualquier obra literaria que haya tenido la suerte de llegar primero habría podido ejercer la misma influencia. Mi postura no es tan relativista: sí creo que Homero posee características que se remiten a la naturaleza humana y que su poesía posee una perfección basada en una rigurosa interdependencia de forma y fondo que se remonta a su función social y su forma de ejecución en la Antigüedad, como mostraré más adelante. Adam Nicolson, en *The Mighty Dead. Why Homer Matters*, un sugerente y entusiasta ensayo sobre Homero (2014: 16), describe así su primera lectura de la *Odisea*:

But as I read, a man in the middle of his life, I suddenly saw that this was not a poem about then and there, but now and here. The poem describes the inner geography of those who hear it. Every aspect of it is grand metaphor. Odysseus is not sailing on the Mediterranean but through the fears and desires of a man's life. The gods are not distant creators but elements within us: their careless pitilessness, their flaky and transient interests, their indifference, their casual selfishness, their deceit, their earth-shaking footfalls. (...) As I read and reread the *Odyssey* in translation, I suddenly felt that here was the unaffected truth, here was someone speaking about fate and the human condition in ways that other people only seem to approach obliquely; and that directness, that sense of nothing between me and the source, is what gripped me.

Más adelante, al abordar la lectura que John Keats, el poeta romántico, hace de la traducción homérica de Chapman, Nicolson prosigue en estos términos, que podrían parecernos excesivamente grandilocuentes pero que reflejan el sentir de muchos contemporáneos y además explican la fertilidad de reescritura de Homero (2014: 26):

Homer is the foundation of truth and beauty, and Keats was happy to say that 'we' had imagined his poetry. Homer will enlarge your life. Homer is on a scale that stretches across human time and the full width of the human heart. Homer is alive in anyone who is prepared to attend. Homerity is humanity.

Homero, pues, habla de la condición humana, y no de cualquier manera, sino de una muy particular: «Homer's simplicity, his undeniably straight look, is a form of revelation. Its nakedness is its poetry. There is nothing here of ornamentation or prettiness, and that is its value» (Nicolson 2014: 14). La epopeya tiene un estilo directo e imprime un carácter sumamente visual a la representación de los hechos, con una extraordinaria economía de medios, que se deben a su oralidad y a que fuera ejecutada agonísticamente: los aedos cantaban para granjearse el favor de su público y sus patronos, por lo que la recepción inmediata era determinante y el aedo ponía todo su arte en marcha para lograr la mayor reacción afectiva posible de ellos. Toda esta recepción de este público exigente quedó plasmada, dejó su huella en el oficio y en las recitaciones, a lo largo de siglos. El tiempo amasó lentamente un género literario, la epopeya, para que fuera el vehículo y al mismo tiempo el depósito de la memoria cultural de un pueblo en evolución. Las dos epopeyas que hemos conservado, no obstante, no son iguales en su capacidad para confrontarnos con la condición humana, pues reflejan de distinta manera aspectos distintos

de la vida de su tiempo, pero son asombrosamente complementarias en su descripción de los retos del ser humano (Nicolson 2014: 60):

The *Iliad* embraces an earlier, rawer, more heroic and more tragic past. The *Odyssey* looks forward, takes modern dealing and adventuring and casts a magic spell over it so that it becomes a strange and idealised version of the trading and colonising life. The *Iliad* is a picture of what we think we once were and maybe long to be; and the *Odyssey* a version of what we are and what we might yet be. There is no need to put a date on those perspectives: their prospect and retrospect are everlasting dimensions of the human condition. In any age, the present is no more than the saddle of level ground at the pass, an instant of revelation in front of you and abandonment behind. Like all great art, Homer is essentially transitional, emergent, hung between what is lost and what does not yet exist.

Estas descripciones de la humanidad, por otro lado, no pertenecen al ámbito meramente asertivo, sino que son apelativas, en el sentido de que impulsan a la adopción de modelos de conducta nacidos del choque entre las dos culturas de cuya fusión nació lo que conocemos como Grecia: la indoeuropea nómada y guerrera de la estepa y la preindoeuropea palacial y sedentaria del Mediterráneo (Nicolson 2014: 152):

The power of the poem lies in the understanding that these things cannot be reconciled. The *Iliad*'s subject is not war or its wickedness but a crisis in how to be. Do you, like Agamemnon, attempt to dominate your world? Do you, like Odysseus, manipulate it? Do you, like Hector, think of your family above all and weaken your resolve by doing that? Or do you, like Achilles, believe in the dignity of love and the purity of honour, as the only things that matter in the face of death? These questions are urgent for Homer because the arrival of a steppe culture at the gates of a city made them urgent.

Siempre ha habido choques de culturas a lo largo de la historia de la humanidad, por lo que no sería suficientemente específico relacionar a Homero con nuestra cambiante cultura global actual, marcada por conflictos culturales de todo tipo; pero sí es cierto que hoy en día somos más conscientes que nunca de las crisis de identidad derivadas de todas estas transformaciones provocadas por dinámicas culturales, por lo que la interpretación de Homero se hace más nítida. Una manera de evitar la desorientación provocada por la infinitud de referentes identitarios de la cultura global es la búsqueda de lo prístino, el remontarse al primer referente de todos, el que no cuenta con antecedentes conocidos, del que no se pueden rastrear fácilmente influencias. En este trabajo mostraré algunos casos que reflejan este afán.

1.2.2. Homero, el canon y la reescritura

No es solo que todo escritor o lector occidental contemporáneo, sin importar su raza, sexo o postura ideológica, deba ser considerado hijo de Homero, como asevera Bloom (1975), sino que su poesía es también sumamente relevante fuera de Occidente, como atestiguan las traducciones de la *Iliada* y la *Odisea* al árabe, chino, albanés, turco, coreano (Graziosi y Greenwood 2007: 1), lenguas a las que ha sido traducido como el autor definitorio de la literatura occidental. Ahora

bien, la pertenencia de Homero al canon de la literatura occidental es solo una parte de la cuestión, pues su recepción en nuestros tiempos muestra que forma parte más bien de la literatura mundial (*Weltliteratur*): en su *Omeros*, Derek Walcott, santalucense, enlaza la *Ilíada* y la *Odisea* con el Caribe; César Brie, argentino, vincula la *Ilíada* con los desaparecidos de la dictadura de su país y la *Odisea* con el drama de los inmigrantes latinoamericanos; David Malouf, australiano de ascendencia libanesa, se basa en la *Ilíada* para mostrar cómo deben contarse las historias de la guerra, entre otros posibles ejemplos de recepción en el mundo entero.

El género épico, como muestran los estudios actuales, no es particularmente occidental ni se encuentra del todo desaparecido (Rochat 2011), en contra de lo que se pensaba hasta hace poco (Graziosi y Greenwood 2007: 2-3), pues está presente, por ejemplo, en la literatura oral africana moderna. Que Homero sea comparable con obras de literaturas tan distantes muestra que su lectura se ha desplazado del canon occidental a una concepción más amplia de literatura mundial, pues se lee en innumerables países que hablan distintas lenguas, en un espectro cultural de recepción amplísimo. En este contexto, la oralidad es un concepto que debe tenerse en cuenta, pues en la Antigüedad clásica la lectura y la escritura estaban muy influidas por lo oral y, en términos estrictos, la oralidad, emparentada con lo tradicional, ha estado fuera de lo propiamente literario: la manera en que se percibe a Homero en nuestros días ha estado marcada por un desplazamiento de la influencia del canon occidental a la literatura mundial, proceso en el que Homero ha desempeñado un papel fundamental pues la misma bandera del canon, su obra fundacional, resulta ser el producto de una tradición oral solo muy posteriormente influida por lo escrito y además, como señalaré más adelante, profundamente anticanónica.

Hay, pues una paradoja en la valoración de Homero, que es al mismo tiempo la obra madre de la que brota toda la épica posterior en Grecia, Roma, el Renacimiento y la Edad Moderna, y por, otro, un mero ejemplo de literatura oral, tradicional, que podría no tener nada que ver ni con Occidente, ni con la literatura en sentido estricto. De hecho, la literatura oral durante el siglo XIX carecía de interés para los estudios clásicos ni se pensaba que pudiera tener que ver con la composición de Homero (Dalby 2008: 235). Los trabajos de Parry y Lord mostraron que la epopeya homérica era el resultado de cantores iletrados, lo cual revolucionó los estudios homéricos, pues ahora resultaba que no eran un texto propiamente dicho (Graziosi y Greenwood 2007: 3-4). Como consecuencia de ello, sucedió en la recepción de Homero un factor trascendental que está en la base de este trabajo (2007: 5):

The acknowledgement that Homeric epic was, originally, an 'oral text' has encouraged twentieth-century receptions to cross different genres and media in their reworking of Homer. These assimilations not only contributed to destabilizing and realigning the Western literary canon, but also complicated the notion of epic as a literary genre. Homer in the twentieth century, then, is a good starting point for thinking about epic and its generic transmutations, for investigating challenges to, and redefinitions of, canonical literature, and for reflecting on the politics of reading Homer.

Esta condición inestable, oral, tradicional y no enteramente literaria del texto propició una generalizada desmitificación del carácter sacrosanto de Homero y manipulaciones más atrevidas, algunas de las cuales reflejan la naturaleza oral del texto homérico. La falta de fijeza, la

flexibilidad, del texto oral parece apuntar a que la variación, la adaptación al oyente, está en la esencia misma de Homero, lo cual invita a una reescritura creativa que reproduzca este carácter oral y adaptativo. Como indican Graziosi y Greenwood, la noción de épica se ha visto afectada, la recepción de Homero se produce en géneros híbridos y es un campo fértil para transmutaciones genéricas que podrían redefinir la posición de Homero en el canon. Homero posee una enorme autoridad e influencia en los autores contemporáneos, lo cual tiene lugar en el círculo virtuoso que describí anteriormente: la apreciación de Homero está condicionada por el propio Homero, autor de los criterios por los que regimos nuestro gusto.

La traducción y otras formas de reescritura han cumplido un papel esencial en la definición del canon y la tradición literaria occidental. ¿Cómo debemos entender que el primer verso de la literatura griega sea el comienzo de la *Ilíada* (posiblemente del siglo VIII a. C.) y que el primero de la latina sea la traducción de Livio Andronico de la *Odisea*, en el siglo III a. C.? En ese sentido, Barbara Graziosi (2007: 122) apunta lo siguiente:

The Classical tradition needed two roots, distinct and complementary, one Greek, one Roman, if it was to flourish and grow. Adapting their own very Roman sense of virtue as the imitation of past models of excellence in action to the very Greek notion of mimesis as the imitation of past models of excellence in discourse, the Romans bequeathed to the Western cultural tradition a Greco-Roman notion of moral perfection and stylistic refinement as attained by the study of the ancient authors, the imitation of their style, and the translation of their works.

En esta búsqueda de valores morales y literarios en el diálogo cultural entre Grecia y Roma del que nace la tradición clásica, el papel de Livio Andronico es mucho más importante de lo que cabría imaginar (Graziosi 2007: 122):

In his influential *Geschichte der römischen Literatur* of 1913, Friedrich Leo, for example, presented Andronicus' version of the *Odyssey* as the beginning of the Western literary tradition. The literary history Leo outlined was one of conscious appropriation and adaptation, and Livius Andronicus was presented as the first exponent of 'artistic translation', and as the founder of the first 'non-local' literature of the Western cultural universe.

Así pues, con Livio Andronico y su *Odussia*, una traducción, nace el canon occidental, pero no por la obra tomada intrínsecamente, sino por el acto de retórica cultural que implica la transducción de esa obra. Y lo hace con el establecimiento por vía interdiscursiva, y nada inocente en términos políticos, de una relación entre culturas en que hay al mismo tiempo una búsqueda de vínculos con valores transmisibles, un acercamiento, y una actitud de absorción y superación, un distanciamiento. Esta oscilación entre un polo y otro, entre el acercamiento y la superación, se ha acentuado en nuestros tiempos, en que las reescrituras se desplazan en infinitos puntos intermedios entre la deuda y la veneración de los referentes culturales prestigiosos y su reutilización crítica e ideológica, en dinámicas en que la originalidad y las relaciones entre las causas y consecuencias del valor de los bienes culturales están en permanente problematización. Cuando Virgilio, dos siglos después, imite en la *Eneida* a Homero, pero no ya como historia, sino

como modelo de competencia genérica para una obra políticamente programática, se habrá operado un paso más en la evolución de la tradición.

La dimensión no canónica, sino de tradición oral, de la epopeya, había sido ignorada como fuente de mérito literario hasta el siglo XX, en que algunas de las reescrituras, a cargo de autores conscientes de los descubrimientos de Parry y empapados de la crítica filológica, junto con el acto de reescritura han resucitado una mimesis de la oralidad, lo cual ha tenido importantes consecuencias, como explicaré más adelante. La oralidad de Homero y el carácter adaptativo de su poesía es el germen no solo de transformaciones particularmente libres, sino también de una tendencia de la reescritura a remontarse más allá del texto fijo, a que la traducción se haga sobre una realidad conjetural y pretextual, lo cual tiene implicaciones en la teoría de la traducción.

Lógicamente, no solamente los poemas de Homero se reescriben en la actualidad, sino muchísimas obras, canónicas o no, que los autores sientan la necesidad de revitalizar, criticar, subvertir o imitar. Sin embargo, hay una característica profundamente homérica que hace que la variación y la reescritura incesantes de Homero sean particularmente coherentes: lo que hoy llamamos *Iliada* y *Odisea* son tan solo una fijación determinada, una versión canonizada, filológica y fría de un poema magmático en que en su germen se hallaba en permanente evolución. En la Grecia arcaica, los aedos cantaban, improvisando a partir de un aparato formular, las historias homéricas, pero adaptándose, naturalmente, a cada auditorio, con sus particularidades políticas e ideológicas, dada la necesidad de agradar. Traducir un acervo cultural valioso a las circunstancias del momento, para agradar a los lectores de esta época, es una posible descripción de la reescritura contemporánea, pero también es la esencia misma de la poesía homérica recitada por los rapsodos griegos. Por lo tanto, estudiar hoy la *Iliada* y la *Odisea* como textos dúctiles, en transformación, es presenciar un acto de justicia literaria en el que todo el espíritu de Homero se hace presente y en el que se ponen de relieve los aspectos pragmáticos de la comunicación literaria. Nicolson destaca muy bien cómo antes de su fijación textual la oralidad es la raíz de la multiplicidad, que para la recepción contemporánea es la esencia de Homero (2014: 46):

Before that Alexandrian edit, Homer was not a single monumental presence in the ancient world, but a voluble, chattering crowd of multiple voices. Ancient authors quote lines from Homer which do not appear in the post-Alexandrian text. Occasionally a piece of papyrus will have an odd or variant equivalent for a well-known line. Different Greek cities had their own different Homers. Crete had its own, as did Cyprus, Delos, Chios and Athens. Alexandrian scholars knew versions from Argos in the Peloponnese, Sinope on the Black Sea coast of what is now Turkey, and from the great Greek colony of Massalia far to the west, beneath what is now Marseilles. There were more epics than merely the *Iliad* and the *Odyssey*, filling in the gaps of the story which the poems we know only hint at. Homer was said to have written them all. Aristotle had a different version of Homer from Plato's, and prepared another for his pupil Alexander the Great, to take with him on his world adventures into Asia. Homer ripples around the ancient Mediterranean, and even further afield, taking on local colour, not a man or a poem but flickering, octopus-like, varying, adopting the colours of the country he found himself in. None of these local versions survives as more than references in ancient scholarly notes, but they hint at a reality which would have made

William Cowper's or Alexander Pope's hair stand rigid. Homer, before Alexandria, was multiplicity itself.

1.2.3. La recepción de Homero y la epopeya en la formación de la identidad occidental

Para Haubold (2007: 36-38), que estudia la relación entre Parry, la tradición y la recepción de Homero, este es el primer genio de la recepción creativa, por su capacidad para dar una nueva forma al material épico heredado y trascender la tradición. La poesía homérica es el primer acto de recepción creativa de la cultura occidental, pues convierte el bagaje tradicional en algo nuevo y perdurable que trasciende lo heredado. Y los actos de recepción contemporánea no son simplemente remontarse al pasado, no son simplemente una cuestión de selección, adaptación e imitación (2007: 44), es decir, un trayecto lineal, sino que suponen una convergencia de Homero, los estudios sobre Homero (hay un antes y un después de Parry) y otros actos de recepción de Homero, en una simultaneidad que no puede leerse como simplemente un acto de reconocimiento unidireccional de la influencia del gran Homero, de una deuda cultural. Homero es un texto vivo y cambiante, es tanto el texto antiguo como sus infinitas recepciones, que se relaciona con la reescritura contemporánea en un entrelazamiento de factores culturales, crítica y hermenéutica en que el texto filológico es solo uno de varios factores. Hardwick (2007: 47-73) mantiene una línea coherente con Haubold al dejar claro que ni la visión estrictamente filológica ni el fundamentalismo textual, ni las jerarquías cronológica o culturalmente genealógicas pueden dar cuenta de las múltiples ramificaciones e imbricaciones del proceso de recepción de la epopeya homérica, cuyas características semánticas y formales plasmadas en reescrituras y traducciones crean un hilo persistente en las prácticas de recepción, relacionadas con complejas dinámicas culturales.

Por su parte, Irene Martyniuk (2005: 189-190) explica cómo la epopeya es mucho más que un género que busca interesar y complacer estéticamente: participa en la conformación de naciones o de realidades político-culturales que pueden ser supranacionales. La poesía procura gloria a las comunidades y se emplea en los procesos de civilización y dominación cultural. Desde el siglo XV, Europa occidental entera ha empleado la *Ilíada* y la *Odisea* como relatos al servicio del conocimiento y la definición de sus individuos, casi al nivel de la Biblia, al punto que muchos personajes son tratados como si fueran ancestros, no personajes de la ficción, o bien arquetipos, como Penélope, la esposa fiel, o Méntor, un personaje que incluso ha calado en el lenguaje para designar a un guía intelectual. Los occidentales confiamos en los poemas de Homero como si fueran precisas descripciones culturales de lo que somos y lo que queremos ser y moldeamos a nuestros héroes o su imagen a la luz de los héroes homéricos.

Como señala Kevin Jackson (1992) en su interpretación de la *Odisea* de Walcott, hoy en día seguimos volviendo a Homero como a una fuente de extraordinaria vitalidad. Billy Blue, un personaje narrador de esta reescritura, se dirige a Helena con estas palabras: «Brother you ain't see nuttin' / 'Till you see Helen struttin' . . . They'll be singing 'bout you, Honey, for another thousand years». Pero Billy Blue se quedó corto, porque son ya más de 2700 años los que han

pasado desde que Homero, o quien fuera, cantó por primera sobre Helena y los héroes de Troya, lo cual podría resultar extraño, ya que según el pesimismo spengleriano y el anuncio de la decadencia de Occidente, Homero ya no tendría por qué tener sentido. Y, sin embargo, las traducciones de la *Odisea* en prosa de Rieu (1946) siguen siendo un superventas y la versión de Christopher Logue de la *Iliada* «bask in rapturous notices, transfer to the stage and excite enough attention to make rival poets eat their livers» (Jackson 1992).

Además de la vitalidad de la traducción, podría resultar sorprendente que tantos escritores empleen las epopeyas de Homero como canteras de trabajos tremendamente originales, polémicos y ambiciosos, como la monumental *Omeros* de Derek Walcott, comparable al *Ulysses*, de James Joyce, que está por cumplir un siglo como paradigma de renovación de la novela, o la secuela de la *Odisea* de Kazantzakis o *The Cantos*, de Ezra Pound, que incluye una traducción del descenso a los infiernos de la *Odisea* y que es el paradigma de una nueva forma de hacer arte, presidida, sorprendentemente, por el más antiguo de los poetas: «Push that admission a little further and the conclusion seems inescapable: the presiding spirit of modernist literature is Homer» (Jackson 1992).

1.2.4. Homero y la realidad contemporánea

Homero, sin embargo, no está presente solo en las sofisticadas reescrituras maestras de la modernidad y nuestros tiempos, sino también en la vida cotidiana. Por poner un ejemplo, mencionaré una conferencia de Erwin Cook (2013), quien aborda dos aspectos de la *Iliada* perfectamente comparables a situaciones del mundo actual: la primera, la ambición de poder y la necesidad de obtener respeto en el poema de Homero, tan similar a la sociedad pandillera de los entornos urbanos actuales en EE. UU.; la segunda, el daño psicológico en la guerra, que podemos relacionar con los veteranos de Vietnam.

Como señala Cook (2013), entre las pandillas callejeras se crea una sociedad particular, que ha surgido debido a la falta de institucionalidad, protección de la ley, desprecio, rechazo de la sociedad en su conjunto, pobreza, desamparo y desesperanza. La conducta de los pandilleros responde a su sentimiento de abandono en un mundo hostil: en esas circunstancias, es difícil ser respetado, por lo que se compite por obtener el poco respeto disponible, y se hace a través del miedo, de provocar miedo en los otros. Cuando se decide obtener respeto, surge el código de la calle, un código de intimidación. Cook explica claramente cómo el código heroico de Homero y las reglas de las pandillas callejeras son prácticamente idénticos: los héroes están obsesionados con el honor (lo único por lo que vale la pena vivir) y el respeto, los bienes tienen un valor simbólico, las mujeres son absolutamente una posesión. En pocas palabras, el conflicto entre Agamenón y Aquiles puede explicarse perfectamente a la luz de las reglas pandilleras contemporáneas. Como han investigado Bruce Jacobs y Richard Wright (2006), los pandilleros estadounidenses hablan de ellos mismos, de sus vidas y sus ambiciones como en la *Iliada*, y sus ideas sobre el destino, la violencia y la venganza coinciden sorprendentemente con las que encontramos en Homero. Se trata de nómadas urbanos, que dormitan en diferentes lugares, que carecen de raíces y dependen de sí mismos para todo, y cuya búsqueda de prestigio social los lleva a ostentar su gloria en sus cuerpos, con tatuajes, joyería y la belleza de las mujeres que son

capaces de conseguir, como objetos de adorno. La crispación derivada de la interacción cotidiana con otros pandilleros, en que el mantenimiento de la reputación es lo más importante, los hace ser hipersensibles a las ofensas del honor, que si no se satisface es capaz de generar violencia. La venganza y la exteriorización de la violencia sirven para disuadir a cualquier posible enemigo de tomar venganza, por lo que se entra en una espiral de conductas violentas. Cualquier palabra de desdén, insulto o sugerencia de que un pandillero no es digno de respeto entre los demás provoca represalias que, además, cuanto más públicas y llamativas delante de la comunidad, más eficaces son. Todo depende de la conservación del honor, un capital escaso y frágil. En la misma línea se encuentra la explicación de Lillian Groag sobre su adaptación de *War Music*, una reescritura de *Iliada* que trato ampliamente en el análisis y que destaca por la revitalización extraordinaria del conflicto entre Aquiles y Agamenón que tiene como núcleo el honor (Hurwitt 2009):

But this story, it's 3,000 years old and we never tire of it. Why is that? Every year, translations everywhere, in all languages. All those movies. What is it? There's something that struck me reading Logue, this fantastic speech of Achilles about honor. Maybe that's what it is. In this world of 1200 B.C. where it's just about might - I'll run over your town, kill the men, take the women and the gold - somehow a guy comes up, this guy we created who's the killer of all killers - and he says, 'Yes, but there's a way to do things. You can do this but that's just not done,' and all this brawn and brute force got slightly adjusted. Achilles gives us honor, and that might be the beginning of civilization.

Agamenón y Aquiles, en un mundo igualmente hostil e hipersensible a las ofensas y a la merma del estatus, se conducen de la misma manera. Este tipo de conducta solo tiene sentido en contextos en que no hay una entidad política superior capaz de hacer valer su justicia, un aspecto en que el mundo de las pandillas y el campamento aqueo son muy parecidos. En estas situaciones, toda ofensa ataca directamente a la identidad del individuo, la intolerancia te hace ganar respeto ante tus pares, solo la fuerza te protege; toda represalia es excesiva, todo el honor se gana y acumula como un capital mediante la demostración de habilidad en la batalla. Por ello, no debería sorprendernos que uno de los reductos en que sobrevive el espíritu épico sea precisamente el *hip-hop* callejero, como señala Martín Sánchez-Jankowski (Nicolson 2014: 191):

Violence in the warrior gang is a means to survive and prosper. Without violence they would shrivel and fade, beaten by the city, by the pointy heads and the Brahmins. Violence is only doing what justice requires them to do. Violence is their destiny. And it should come as no surprise that these gangs must also have their epics. 'No one forgets who was killed where and for what purpose,' the Berkeley sociologist Martín Sánchez-Jankowski has written. Some Chicano gang members can tell you who was killed twenty years ago, before they were born, because this history has been passed down to them, these members have attained a degree of immortality, which mutes the fear of death and much of its inhibiting power. The gangs treasure *kleos aphthiton*, deathless glory, because in their vulnerability and their transience, the way in which there is nothing beyond their bodies and the memory of their actions, they need it more than anyone who is lucky enough to live in the law-shaped, law-embraced, wall-girdled city.

En la conferencia, Cook (2013) también menciona el caso de los veteranos de Vietnam, aquejados del trastorno por estrés postraumático, y lo relaciona con las arístías o frenesíes guerreros de la *Iliada*, en los que los héroes entran en raptos asesinos incontrolables. Para ello, utiliza argumentos de Jonathan Shay (1995), que ilustra cómo este trastorno nace del sentimiento de traición moral, consecuencia del encogimiento del horizonte moral propio de la guerra, en que se reniega de todo sistema. Si un camarada de armas, depositario de la poca confianza que tenemos en el cosmos como sistema, muere, el soldado siente culpa por esa muerte y puede expresar su frustración en un frenesí guerrero. Para evitar el trastorno, honrar al enemigo, enterrar a los muertos, rendirles honores, y poner en común el trauma en narraciones es sumamente útil. Agamenón, al deshonorar a Aquiles, lo priva de las razones para arriesgar su propia vida, por lo que este se retira físicamente del combate, lo que en el soldado contemporáneo puede ser una retirada solo moral. Esto no lo dice Cook, pero el hecho de que la embajada encuentre a Aquiles tocando la cítara y cantando la gloria de los guerreros es significativo: es su manera de sublimar la violencia, evocando acciones gloriosas que restituyen a pequeña escala el cosmos roto por la ofensa de Agamenón. Cuando Patroclo muere, sin embargo, Aquiles es más vulnerable que nunca y se lanza en un frenesí asesino que lo deshumaniza absolutamente, al punto de precisamente deshonorar el cadáver de su enemigo Héctor. El héroe solo recupera su humanidad cuando le devuelve a Príamo los despojos de su hijo. Pero no solo Aquiles es víctima de este trastorno: también Diomedes, en su arístía, está tan poseído por el frenesí asesino que no sabe si mata aqueos o troyanos, un rasgo típico del trastorno por estrés postraumático de los veteranos de Vietnam. Desde este punto de vista, las arístías son la forma literaria de la manifestación ideológica de la preponderancia del individuo, junto con la función reestabilizadora del orden destruido por la muerte de un ser querido en un mundo tremenda caótico. En pocas palabras, podemos entender mejor la realidad de los excombatientes actuales leyendo la *Iliada*, que pudo servir para conjurar el trastorno por estrés postraumático de los griegos de antaño y sublimar la violencia. También Emily Greenwood, una de las académicas expertas en Christopher Logue, menciona la influencia de Homero en la interpretación de la psicología y de la sociedad, que es un camino de ida y vuelta: el Homero prístino sirve para entender Vietnam, pero al mismo tiempo el poema de Christopher Logue, una obra que ha bebido de las guerras contemporáneas, es la inspiración de los trabajos académicos sobre Homero y la guerra (2007: 146-147):

More recently, Jonathan Shay has studied the *Iliad* and *Odyssey* in terms of the phenomenon of combat trauma among Vietnam War veterans and the difficulty of reintegrating these veterans into ‘civilized’ society. Shay argues that, for all the foreignness of Homeric epic, the psychology of modern combat is broadly comparable with the psychology of combat that he identifies in the *Iliad*, and the corresponding trials of reintegration in the *Odyssey*. In a different vein, James Tatum’s *The Mourner’s Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam* (2003) approaches the *Iliad* as a study in the artistic commemoration of war and the difficult balance between the aftermath of wars and the afterlife of their warriors/soldiers. The existence of parallel dialogues in scholarship and artistic reception is neatly illustrated by the fact that Tatum singles

out Logue's adaptation, acknowledging it as an inspiration. In addition, one of the endorsements on the back cover of Tatum's work is from Logue himself.

Tomadas en su conjunto, las aportaciones de Tatum, Shay, Sánchez-Jankowski, Jacobs y Wright nos muestran la *Iliada* como una enciclopedia psicológica de un mundo caótico y violento, sin un orden superior que garantice la justicia, en que la acción violenta del individuo aislado es la única respuesta a la falta de justicia imperante por un sistema insuficiente, caprichoso o incomprensible. Es un mundo en que hay pocas maneras de construir cosmos, la mayoría de los cuales resultan frágiles, coyunturales, como honrar a los muertos, y solo uno es duradero: narrar obras épicas, que hacen evidente su función como sublimadoras de la violencia. Dejo a discreción del lector notar en qué medida estas características son parte del panorama psicológico del hombre actual.

1.2.5. Homero y la intensidad de la vida

Ya que he mencionado la violencia en su dimensión más traumática y negativa, es momento de aludir a la argumentación de Alessandro Baricco en el epílogo de *Omero, Iliade* (Baricco 2004: 157-163). En él, el italiano describe la *Iliada* como una muestra de que hay belleza en la guerra: cada muerte es un altar, existe fascinación por las armas y por la estética del cuerpo humano que batalla; existe sapiencia en matar y herir. Por milenios la guerra ha sido el ámbito en que la intensidad de la vida ha sido más manifiesta, donde, por la amenaza de la muerte, la vida deja correr su potencia y verdad, algo que la vida cotidiana no es capaz de mostrar. Desde el punto de vista de la *Iliada*, no hay otra forma de existir verdaderamente que hacer la guerra. Para Baricco el mensaje que debe extraerse del universo homérico obviamente no es lanzarnos a la guerra para vivir intensamente, sino buscar una belleza independiente de la guerrera, una motivación que ponga a prueba nuestra existencia sin recurrir a la violencia; es decir, cambiar el propio destino sin apoderarnos del destino de otros. Homero nos recuerda la belleza de la guerra, que en nuestros tiempos es la obligación de buscar una belleza superior y que podemos relacionar, por supuesto, con el mito de la inmortalidad que mencionaré más adelante: la consciencia sobre nuestra mortalidad, un mito esencial de nuestra cultura, es el fundamento para la búsqueda de la intensidad de la vida. Nicolson coincide con esta visión de Baricco (2014: pos. 176): «(...) these epics are a description, through a particular set of lenses, of what it is like to be alive on earth, its griefs, triumphs, sufferings and glories. These are poems that address life's moments of revelation».

Naturalmente, pensar en Homero como un modelo moral tiene sus aristas, como bien describe Nicolson (2014: pos. 4338-4379). La *Iliada* y la *Odisea* no contienen ningún tipo de mensaje moral sobre la utilidad de la violencia, ni arrepentimiento por matar, ni ningún rechazo por la sumisión y venta de mujeres-trofeo. La consumación de la venganza es fuente suficiente de justicia, aunque esto implique arrasar ciudades, y en Homero, el envoltorio tan esplendoroso de tanta violencia productora de gloria inmortal podría ser visto incluso como una incitación de la que han sido víctimas muchos, y no solo Alejandro. El valor de Homero hay que encontrarlo precisamente en la falta de una toma de postura, en la transparencia y ecuanimidad con que se describen todas

las instancias de la vida. Homero sabe más que sus personajes, más que Odiseo, y, como los dioses, entiende lo que no entienden los mortales; pero, a diferencia de ellos, no es caprichoso ni fuente de terror, sino una voz de comprensión en el caos de un mundo incomprensible, impredecible, amenazador. Homero no contiene sermones y mensajes ejemplarizantes y sus héroes son modelos de conducta solo en su vitalidad y su contacto con el presente, no en su dimensión moral; Homero no invita a adorar nostálgicamente el pasado, sino a abrir los ojos al presente, al encuentro sin miedo con la aventura y la guerra, la búsqueda del amor y la huida de la muerte, mediante una cualidad descriptiva que abordaré más adelante: la vividez o *enargeia* (Zanker 1981).

1.2.6. La cuestión homérica y de Troya

Es el momento de introducir una pequeña precisión. Por muy interesantes que sean la cuestión homérica y la especulación sobre la realidad histórica a la que se refieren la *Iliada* y la *Odisea*, me referiré a ellas de modo solo tangencial, ya que no son esenciales para lo que me propongo demostrar. Se trata de un asunto particularmente espinoso en tanto en cuanto la primera realidad de estos poemas es difusa, oral, y posiblemente ni siquiera pueda decirse que los poemas sean un texto, sino apenas una realización concreta de un legado cultural multiforme e intangible en el que no sabemos qué parte ha desempeñado la individualidad de un poeta que pudo o no llamarse Homero, y la correspondencia entre la referencia del poema a Troya y la Hisarlik turca actual. Para estudiar estos aspectos, ya ampliamente tratados antes del siglo XX, hay innumerables obras valiosas, desde los estudios clásicos de Milman Parry, recopilados por su hijo (1987), y Lord (1960); los trabajos de Kirk (1962 y 195) y Nagy (1996), pasando por las historias contemporáneas de la literatura griega; los clásicos *companions* de Homero, entre los que destaca el de Cambridge, editado por Robert Fowler (2004); hasta obras contemporáneas, más o menos especulativas y ensayísticas, como *The Mighty Dead. Why Homer Matters*, de Nicolson (2014), que he citado ya varias veces, *La reinvencción de Homero*, de Dalby (2008), y *El legado de Homero*, de Alberto Manguel (2010). Esta tesis, por rigor metodológico, deja caer un tupido velo sobre los detalles de la transmisión del texto desde su posible primera fijación en la Atenas de Pisístrato, pasando por las versiones alejandrinas, las de los códices venecianos, hasta las modernas, como la editada para Oxford por Munro y Allen, *Homeri opera* (1988). Incluso llegar a este punto puede parecer innecesario, ya que todas las reescrituras estudiadas en este trabajo, excepto una, son en realidad intralingüísticas, originadas en traducciones a lenguas modernas y realizadas por autores que desconocen el griego antiguo, con una salvedad: *Memorial*, de Alice Oswald, que sí se remonta a una edición moderna de la *Iliada* en griego. Las cuestiones genéticas, de cómo se transmitieron los poemas homéricos, quedan, pues, marginadas de este estudio, salvo por un aspecto del que muchos autores son conscientes, gracias a los estudios filológicos contemporáneos y que influye en la reescritura: que Homero no sea un texto fijo, sino vivo y oral, adaptable a todas las circunstancias de ejecución, parece dar licencia a muchos autores a practicar, cual los aedos de antaño, una ejecución particular del mito homérico que han heredado. Hay una circunstancia de la oralidad que rescato especialmente en mi análisis, de índole pragmática: el reconocimiento de que la *Iliada* y la *Odisea* eran obras ejecutadas oralmente afecta a la manera en que se reescriben

actualmente, pues hay una búsqueda de restitución de las cualidades sonoras, que hagan las obras agradables al oído y envolventes sensorialmente de manera similar a la epopeya. Algunas de las obras que estudiaré buscan reproducir el efecto estético que pudo haber tenido la recitación de los poemas, pero este aspecto, otra vez, poco tiene que ver con el estudio de si Homero existió o no y de cuándo tuvo lugar la Guerra de Troya, si es que ocurrió.

1.3. La cultura y el mito

Investigar la reescritura de un material textual antiguo implica estudiar cómo se transfieren y perviven los bienes culturales, en este caso los mitos de una cultura oral donde lo heroico y lo fantástico cumplían un papel muy distinto del actual. El mito tiene un importante componente extraordinario y, como puede entender cualquier persona que lea la *Odisea*, no solo es el resabio de una mentalidad prelógica, sino que también constituye un hito en la memoria en torno al cual puede organizarse y preservarse el conocimiento, como señala Walter Ong (1982: 38):

Lo heroico y lo maravilloso desempeñaron una función específica en la organización del conocimiento en el mundo oral. Con el control de la información y la memoria establecido por la escritura y, de manera más intensa, por la imprenta, no se necesita un héroe en la antigua acepción para plasmar el conocimiento en una historia.

Sin embargo, ya no nos encontramos en una civilización oral, con necesidades mnemotécnicas, ni en los albores de la escritura, ni en tiempos en que la imprenta sea una novedad, sino en la época de Google, que ha cambiado totalmente el papel de la memoria, por lo que la literatura de lo extraordinario, con todo su contenido inverosímil, forzosamente debe cumplir otra función: transmitir contenido estructurador de nuestra experiencia en nuestra cultura, que al final y al cabo es un conjunto de textos, en palabras de Lotman (1979: 70):

Las lenguas y las culturas son indivisibles: no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no esté inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su centro una estructura del tipo de una lengua natural (...) En general, la cultura puede representarse como conjunto de textos: pero desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar de la cultura como un mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura.

Estudiar la presencia en la sociedad occidental actual de elementos de la cultura griega de hace 28 siglos, de donde provienen las epopeyas homéricas, no es un sinsentido si vemos una continuidad de la cultura europea, basada en lo que Mendoza Fillola (1994: 49) describe como «(...) coincidencias en actitudes, comportamientos, valores artísticos, ideológicos, etc. comunes a diversas colectividades, naciones, niveles sociales. (...) Lo intercultural es el resultado de la percepción y aceptación mutua de las culturas que están en contacto».

Este proceso en que se funden creación y adquisición permite que los individuos compartan estos sistemas de valores, creencias, actitudes y tomas de postura en relación consigo mismos, con los otros y con el entorno, en general. En palabras de Lotman (1979: 42), la cultura puede concebirse como «(...) el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales», lo cual les permite

constituirse en sistemas comunicativos, que se basan en el lenguaje natural, un sistema semiótico universal.

Esa base en el lenguaje nos hace dirigir nuestra mirada a la literatura, una modelización secundaria de ese lenguaje natural. Toda literatura, ya desde sus orígenes, es el resultado de una relación entre los sistemas sociales, lingüísticos, técnicos y educativos que forman una cultura, o, como afirma Lefevere (1997: 26), «la literatura es un sistema formado por textos (objetos) y agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos». La literatura es la piedra angular de la transmisión de valores que plasman dinámicas culturales en que hay fuerzas opuestas (Eliot: 1984: 89): «En las relaciones entre dos culturas cualesquiera hay siempre dos fuerzas opuestas que se contrarrestan: atracción y repulsión. Sin la primera no podrían influirse mutuamente; sin la segunda no sobrevivirían como culturas diferenciadas». En ese sentido, toda reescritura expresa atracción hacia el texto de partida y algún tipo de repulsión, que es el fundamento de la transformación. ¿En qué ámbito se encuentra esa atracción? Fundamentalmente, en el mito.

Como mostraré en el siguiente capítulo, cuando acote el concepto de reescritura, este trabajo no estudia el mito independiente de la obra que lo contiene, sino las obras que remiten a la *Ilíada* y la *Odisea*. Ahora bien, a la postre, el contenido que transmiten es en gran medida mitológico y por ello la transferencia cultural abarca siempre una dimensión mitológica, por lo que vale la pena dirigir una mirada al mito, empezando por los antiguos, que ya eran muy conscientes de su importancia, como señala May (1992: 35):

Platón [...] sugirió que los futuros ciudadanos de su república ideal empezaran su educación literaria por la narración de mitos en lugar de los simples hechos o las denominadas «enseñanzas racionales». Incluso Aristóteles, maestro de la razón pura, dijo «El devoto de la sabiduría es un devoto del mito».

Rollo May, en su extraordinario tratado *La necesidad del mito* (1992), muestra que incluso en nuestros tiempos textuales y racionalistas, la única forma de dar sentido a la experiencia, de poner orden y estructura en el maremágnum de ideas, emociones y sensaciones que inundan nuestras conciencias es acceder al mito. En la sociedad contemporánea el individuo adopta el papel activo en la construcción de su identidad que en el pasado cumplían el Estado, la Iglesia, la moral y la familia, cada vez menos relevantes en la formación psicológica del individuo. May afirma que la falta de raíces provoca una soledad que afecta a muchos en la medida en que están separados de la tradición y marginados de la sociedad. Sin mitos que sirvan de guía y ritos perfectamente aceptables que le den la bienvenida a la comunidad, sin sacramentos que inicien al individuo en lo sagrado, este se encuentra perdido. Cada vez hay menos cosas sagradas, menos acceso al mito, cuya carencia provoca una soledad muy difícil de aliviar. El ser humano, desconectado de su pasado y su futuro, vive como suspendido en el aire, «como las sombras que Ulises encuentra en el submundo, que piden a gritos noticias de la gente del exterior, pero son incapaces de sentir nada».

May muestra (1992: 52-57) cómo el mito de la patria y de nuestro sentido de colectividad está simbolizado en el héroe, que es el alma de la comunidad, la figura en la que se proyectan sus aspiraciones más elevadas. Es necesario que la sociedad consiga que sus miembros se sientan héroes: «Estamos hambrientos de héroes que actúen como modelos, como norma de acción,

como ética en carne y hueso. *Un héroe es un mito en acción*» (May 1992: 52). El heroísmo del ciudadano se forma a partir de la identidad del héroe. Esto es verdad tanto en un sentido negativo (p. ej., las formas de heroísmo cultivadas por los nazis, capaces de terribles actos de destrucción) como en el positivo. Charles Lindbergh fue la encarnación de la valentía cuando cruzó el Atlántico en su endeble biplano y se convirtió en el alma de la era del jazz.

El mito del héroe es muy importante para las nuevas generaciones, mayoritariamente materialistas, cínicas, tan competitivas que justifican la deshonestidad, con aspiraciones internas, personales, individualistas, en lugar de sociales o humanitarias. Por ello es esencial redescubrir y divulgar los fundamentos del heroísmo (May 1992: 54-55), especialmente en un mundo en que las humanidades (que proporcionan acceso a la literatura clásica, copiosa en mitos) están en declive. Martín Luther King, la Madre Teresa, Mahatma Gandhi, Nelson Mandela y otros héroes contemporáneos nos otorgan la convicción de que hay personas en el universo con las características que quisiéramos tener, con las que anhelamos identificarnos.

El mito está muy presente en la literatura, como por ejemplo en el caso de Fausto, que encarna al hombre que intenta usurpar el lugar de Dios, cuando se excede en su arrogancia y orgullo, niega aceptar su rol humano y exige ser algo divino, más que lo que le corresponde. Esta arrogancia, que es protagónica en Fausto, está también presente en buena parte de la tragedia griega y en la *Iliada*, por ejemplo cuando Patroclo intenta tomar Troya después de su frenesí guerrero. Es visible también en Esquilo, como en el ejemplo que pone May (1992: 214): «Los griegos situaban este pecado por encima de todos los demás: el coro sale al encuentro de Agamenón a su vuelta de Troya con la advertencia de que no caiga en la arrogancia con respecto a su victoria». En época de Marlowe, en el Renacimiento inglés, el hombre, aunque hubiera accedido al conocimiento racional del Renacimiento, distaba mucho de tener la sabiduría necesaria para transmitirlo; de ahí que el mito de Fausto y su arrogancia fuera tan importante. La literatura griega no es una excepción negativa, sino extrema en este sentido: en ella, el mito ocupa un papel central, al punto que se trataba de un repositorio de material prácticamente inevitable en muchísimos géneros. No es casual que Freud empleara el mito de Edipo como figura central de su psicología contemporánea: este héroe encarna la búsqueda de la propia identidad, que es el problema de fondo que intento describir en estas líneas. Dice May al respecto (1992: 29-30):

«Igual que la mayoría de mitos hebreos y griegos, esta narración de la lucha triangular en el seno de la familia se hace realidad de forma diferente para gentes de todas las culturas, dado que todos nacemos de un padre y una madre y, en cierto sentido, tenemos que rebelarnos contra ellos, cosa que constituye la definición de un clásico como Edipo».

Como es obvio, el material de la epopeya homérica, tanto el de la *Odisea* como el de la *Iliada*, es mitológico, y proporciona, precisamente, maneras distintas y complementarias de que el individuo se relacione con su identidad y su destino, en las que la función del héroe es esencial. En la *Iliada*, el destino es una carga pesada que el individuo debe aceptar superando con gloria la muerte inexorable: en Aquiles el resentimiento conduce al dolor y luego a la acción, y al héroe griego solo le queda la opción de cumplir con su destino, al igual que al troyano Héctor. En la *Odisea*, en cambio, el héroe se enfrenta al destino cuestionando permanentemente su

inevitabilidad, escapándose de los peligros, yendo a sitios a donde no debía ir, viendo y escuchando lo que no debía ver ni escuchar, pensando lo que no tenía que pensar. Nicolson agrega, en ese sentido lo siguiente (2014: 60):

These are the two possibilities for human life. You can either do what your integrity tells you to do, or niftily find your way around the obstacles life throws in your path. That is the great question the poems pose. Which will you be? Achilles or Odysseus, the monument of obstinacy and pride or the slippery trickster in whom nothing is certain and from whom nothing can be trusted? The singular hero or the ingenious man?

Hay una transición importante en el carácter heroico de uno y otro protagonista épico: en la *Iliada* el héroe, para ser héroe, debe ser uno mismo, él mismo en toda su plenitud; en tanto que en la *Odisea* el héroe, para ser héroe, tiene que ser muchos, dejando de lado su identidad, para superar los obstáculos, yendo de un lugar a otro y apelando a diversas artes. Dicho de otro modo, Odiseo es un héroe mucho más proteánico que Aquiles, lo cual nos lleva a la descripción del siguiente mito.

El mito del cambio, encarnado en el dios Proteo (May 1992: 97-98), está presente en muchas sociedades. En la *Odisea*, se cuenta cómo el dios adoptaba formas diferentes para ponerse a salvo y evadir situaciones peligrosas. La persona que se encuentra siempre en proceso de cambio es proteánica. Quien vive de acuerdo con las expectativas ajenas, es adicto a lo nuevo, a la transformación permanente, puede volverse superficial y vacío psicológicamente, lo cual puede llevar a la depresión y la pérdida del sentido de la vida, pero al mismo tiempo es una forma de adaptarse a las circunstancias inevitablemente cambiantes del mundo. Para May (1992: 98), el mito de Proteo «nos protege temporalmente de la ansiedad. Los americanos estamos siempre dispuestos a huir de la ansiedad que nos provocan la paradoja de la condición humana y de la muerte. Pero el precio de esa evasión es una profunda soledad y una sensación de aislamiento». Es posible que en estos tiempos neuróticos, de verdadera pasión por el cambio, estemos actuando de acuerdo con el mito de Proteo. Pero el carácter camaleónico también se encuentra detrás de las posibilidades de adaptación del individuo, y la adaptación, actuar en función de lo que exijan las cambiantes circunstancias, es vista como sinónimo de inteligencia en el mundo contemporáneo.

Los mitos de la frontera, de la nueva tierra, del Oeste americano se remiten, en última instancia, a Odiseo, el pionero. Dice May (1992: 88) al respecto: «El mito del pionero solitario deriva su poder del mito clásico de Ulises, cuyo corazón se convierte en el campo de batalla en el que los dioses dirimen sus luchas, dado que los hombres de la frontera son la expresión del destino de América». Efectivamente, los Estados Unidos son posibles gracias a peregrinos, pioneros y exploradores, hombres de la frontera valientes y solitarios. Los desiertos del Oeste eran una metáfora del destino, de la presencia de Dios, vacíos sagrados para la búsqueda de identidad.

Otro mito esencial en nuestros tiempos es el del inframundo. La terapia psicológica es un descenso a las profundidades del subconsciente, en que el terapeuta actúa como guía, como intérprete del paciente través de su infierno particular, y es exitosa si el paciente decide atravesar

el infierno y llegar al cielo. El descenso a los infiernos está ya representado en la *Odisea*. Afirma May sobre este tema (1992: 154):

«El descenso a los infiernos es una parte del viaje que no puede omitirse: de hecho, lo que se aprende en el infierno es un prerequisite para alcanzar cualquier valor positivo. Homero y Ulises visitaron el inframundo y allí —solo allí— pudieron adquirir el conocimiento que les permitió regresar sanos a Ítaca».

Pero no solo en la *Odisea*: también en la *Eneida* y la *Divina Comedia* el visitante obtiene una sabiduría vital de este descenso, y todo sucede gracias al viaje atormentado, a la superación de un miedo, de enfrentarse a lo antinatural, a lo enterrado, a lo olvidado que no se quería recordar. No es posible alcanzar un paraíso sin un infierno; sin sufrimiento no se puede llegar al cielo (May 1992: 155), y este es un valor que la sociedad contemporánea facilista, hedonista y evasiva, debe incorporar. El inframundo es el lugar adonde se desciende para encontrar el conocimiento que permite regresar a Ítaca, es el lugar donde se enfrentan los miedos y los pensamientos ocultos, sin lo cual es imposible conocerse a uno mismo, lo cual constituye el punto de partida para conseguir lo que se quiere. Por otro lado, el inframundo son los dominios del diablo, ese personaje que existe en virtud de que se opone a Dios y que es la fuente de la creatividad humana: es en la oposición al orden establecido que el ser humano consigue producir, del mismo modo en que los autores de reescrituras se distancian de Homero. Sin demonios, no hay ángeles. Es en esa tensión donde surge la creatividad humana: hay que mirar al diablo cara a cara. Las siguientes obras no encajan en el concepto de reescrituras, pero sí guardan una interesante relación con Homero y el inframundo. *Cahier d'un retour au pays natal* (1939/47) de Aimé Césaire y 'Homecoming: Anse La Raye' de Derek Walcott incluyen un descenso a los infiernos y pueden estudiarse también desde el punto de vista poscolonial y con respecto al tema del regreso a casa, como muestra Gregson Davis en el capítulo 8 de *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon* (2007).

Las sirenas son también un mito potente: ellas cantan sobre el pasado glorioso y doloroso de Troya, la misma temática que hará a Odiseo llorar entre los feacios, el canto dulce e hipnótico que ancla en el pasado pero que el héroe debe superar para seguir adelante y no caer en la perdición, en la ensoñación de otras realidades. La historia de la Troya que las sirenas, que conocen las ansias en el corazón de Odiseo, se ofrecen a cantar es una historia en que el de Ítaca es protagonista, es el astuto destructor de ciudades; un canto que le recuerda quién es y cuáles son sus famosas cualidades, algo que él desea ardientemente oír. Las sirenas encarnan la dulzura de la nostalgia y la necesidad de superarla para mantenerse en el presente (Nicolson 2014: 5).

Posiblemente, de todos los mitos que estoy mencionando, el más importante sea el de la inmortalidad y su negación (May 1992: 272-274). Odiseo pasa siete años con la ninfa Calipso. Ella le ofrece la inmortalidad a cambio de que se quede junto a ella por siempre, pero él no la acepta, por su deseo de regresar a los brazos de Penélope. La ninfa es renuente a dejarlo partir; acepta a regañadientes, puesto que es orden de Zeus, pero no comprende por qué Odiseo quiere renunciar a la inmortalidad. El héroe sabe que renunciar a ella implica más años de trabajos, naufragios y luchas, pero aun así lo hace. El hombre necesita este mito, puesto que solo nuestra condición de mortales nos permite vivir la vida intensamente, solo el hecho de saber que nada

se va a repetir, que la vida es breve, nos hace exprimir los momentos. La vida carecería del menor interés si fuéramos inmortales. El viaje, por otro lado, por lo que tiene de cambio, movimiento y temporalidad, es un recordatorio y una celebración de nuestra mortalidad.

No solo los personajes conforman mitos, sino también los lugares, entre los que Ítaca y Troya ocupan un lugar privilegiado: Ítaca es la tierra madre añorada a la que todos los migrantes queremos regresar, un mito particularmente relevante en nuestros tiempos, en que el abandono de la patria es muy frecuente y muchas veces se hace a costa de crisis identitarias. Troya no es menos importante. Simon Armitage, en prólogo de su *The story of the Iliad: A Dramatic Retelling of Homer's Epic and the Last Days of Troy* (2014: pos. 26) resalta el valor simbólico, arquetípico y mitológico de la geografía en el conflicto que encontramos en la *Iliada*:

Ancient fables endure for all kinds of reasons, but their continued relevance to the way we live now plays a major part in their survival. At the time this play will be premiered, many countries will be marking and commemorating the centenary of the First World War, with images of atrocities and questions of military morality high in people's minds, just as they were for Homer. Moreover, the channel or strait that runs from the Bosphorus to the Dardanelles or Hellespont continues to symbolise a political, economic, cultural, philosophical and religious fault line between east and west. In that context, the story of Troy is a blueprint for a conflict that rages to this day. Homer was also astute enough to know that although it is armies who go to war it is usually the individual psychologies of their leaders that send their people into battle. Prejudice, pigheadedness, petulance or just a momentary whim can result in the slaughter of millions. Nothing has changed.

Hemos visto que los mitos son esenciales en la configuración de la identidad del individuo y que también se encuentran en la base de la construcción de las identidades nacionales. Ahora bien, para que estos mitos se transmitan de manera adecuada, hace falta un vehículo propicio. Uno de ellos, como mostraré a continuación, es el cine; el otro son las reescrituras literarias, que trataré por extenso.

1.3.1. El cine y la vitalidad del mito homérico

Para Jackson (1992), llama la atención el número relativamente reducido de adaptaciones cinematográficas de tema homérico:

Considering, however, that the simplest explanation for Homer's endurance is the fact that he has some great stories to tell, the cinema has been surprisingly slow to cash in. True, there was Kirk Douglas in an Italian *Ulysses* (1954), and Kubrick's 2001: *A Space Odyssey* (with its one-eyed monster HAL 9000 and a hero called Bowman), but no major director has so far tried a frontal assault on the epics themselves. Except one. As his forthcoming volume of autobiography *Million Dollar Movie* explains, in 1952 the late Michael Powell began to round up some choice collaborators for a 40-minute version of the Nausicaa episode. The screenplay was to be by Dylan Thomas; the score by Igor Stravinsky; and the part of Odysseus to be played by Orson Welles.

Ahora bien, tras investigar un poco, he descubierto que la situación es exactamente la contraria si nos remontamos a los mitos que se encuentran en la base de los argumentos. En *La semilla inmortal* (Anagrama, 1997), el extraordinario libro de Jordi Balló y Xavier Pérez sobre los arquetipos narrativos en el cine, se abordan argumentos como la búsqueda del tesoro, inspirada en el mito las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio (1997: 15-27), la fundación de una nueva patria, encarnada en la Eneida (1997: 42-54), ambas obras épicas grecolatinas llenas de mitos clásicos vivos en nuestros tiempos. Pues bien, para el retorno al hogar, el regreso del expatriado como argumento universal, los autores se valen, cómo no (1997: 28-41), de la *Odisea* como modelo literario clásico. Balló y Pérez muestran cómo sus dos grandes situaciones argumentales (las desventuras del héroe durante el viaje y las dificultades que enfrenta una vez en su patria) son objeto de innumerables recreaciones en todo el siglo XX, de las que mencionaré algunas, para dar una idea de la cáfila de odiseas que hay en el cine.

En el género del péplum, tenemos *Le retour d' Ulysse* (André Calamette y Charles Le Bargy, 1908); *La Odisea de Homero* (Giuseppe Liguoro, 1910); *Ulisse* (Camerini, 1954), en que el héroe es interpretado por Kirk Douglas. En translocaciones, como drama psicológico realista, la figura del héroe aparece como excombatiente repatriado, ya de la Segunda Guerra Mundial o de la de Vietnam. Pueden ser ejemplos de ello *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946), *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946), *Somewhere in the Night* (Mankiewicz, 1947); *Coming Home* (Hal Ashby, 1978), *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989), *Welcome Home* (Franklin Schaffner, 1989). En esta última, Odiseo encuentra a su mujer casada con otro hombre y «la relación Telémaco-Ulises ya no plantea aspiración a ninguna restitución de un orden» (1997: 33). En *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), el combatiente emprende una venganza no contra los pretendientes de su mujer, sino contra toda la sociedad, en una reacción psicopatológica. La dimensión épica del personaje sigue viva en el marco temporal de las cruzadas y el regreso de héroes como Ricardo Corazón de León, Ivanhoe o Robin Hood, que regresan a casa para encontrar un orden alterado que puede precipitar acciones vengativas (1997: 34-35). El cine japonés, en varios filmes de Ichikawa y Mizoguchi, también contará la historia del regreso de combatientes con enormes paralelismos con la *Odisea*. Pero quizá el género que le ha sacado más partido al personaje de Ulises sea el western clásico, donde el justiciero vuelve y se venga de los usurpadores, como en *Stagecoach* (John Ford, 1939); en *The Searchers* (John Ford, 1956), John Wayne, centauro del desierto, es expresión más excelsa de esta figura trágica (1997: 38). Wim Wenders (en *Der Stand der Dinge*, 1982) convierte a Ulises en un director de cine que regresa a su Ítaca particular (Hollywood) o en un héroe que poco a poco recupera su identidad para instaurar un orden del que será finalmente excluido (*Paris, Texas*, 1984). Sirvan estos ejemplos para demostrar la fortísima presencia de la *Odisea* en el arte del siglo XX, al menos como mito. La *Iliada*, por supuesto, se encuentra presente también, principalmente en películas del género péplum, como *Helen of Troy* (Robert Wise, 1956), *La guerra di Troia* (Giorgio Ferroni, 1961), *L'ira di Achille* (Marino Girolami, 1962) y, ya en nuestro siglo, *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004).

En el capítulo 11 de *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon* (2007), se estudia la política cultural de la detección de alusiones a Homero en dos películas de finales del siglo XX: *Naked* y *O Brother, Where Art Thou?*, esta última de los hermanos Cohen y nítidamente paralela a la *Odisea*. Finalmente, y para retomar el mito odiseico del descenso a los

infiernos vale la pena el análisis que hace Françoise Létoublon en el capítulo 9 de ese mismo libro sobre las adaptaciones cinematográficas de Angelopoulos. En este caso, el infierno es la Yugoslavia desgarrada por la guerra, a donde el protagonista viaja para encontrar la clave de su propio pasado y futuro, y vive visiones del pasado.

1.4. El género literario y la reescritura

Expuestos ya algunos elementos de la importancia de Homero y de los mitos esenciales que contiene su poesía, lo que podría describirse como el valor del contenido, me queda referirme al género literario y la reescritura como vehículos principalmente formales de ese contenido. Lo haré brevemente y solo en sus aspectos más generales, puesto que, al ser temas centrales de la investigación, más adelante habrá oportunidad para desarrollarlos por extenso, en sus diversas particularidades.

El género literario es de la mayor importancia desde el punto de vista de la Literatura Comparada, pues esta se interesa por conocer todos los rasgos comunes entre las manifestaciones literarias de las diversas culturas. Se trata de un problema central en la Poética, disciplina para la que la transformación que estudio aquí sea quizá la más preeminente. Como afirma Domínguez Caparrós (2002: 134), la evolución de la epopeya y su transformación en novela, género protagonista en la literatura contemporánea, abarca de algún modo la historia de la literatura occidental y, en paralelo, la evolución de la poética clásica hasta la actual.

En el prólogo de *The Odyssey, a Modern Sequel*, obra magna de Kazantzakis, descartada del análisis por su fecha de publicación y por ser una expansión, Kimon Friar recoge algunas declaraciones del autor, que contextualizo en la cita y que podemos relacionar tanto con el género literario y la reescritura como con la pervivencia del mito (1958: pos. 118):

After considering the development of Odysseus in vernacular plays, lyrics, novels, and moral discourses, Dr. Stanford concludes that «Joyce's prose narrative and Kazantzakis' poem are nearer to heroic epic than to any of those genres. This epic quality enables these authors to treat of Odysseus with greater objectivity than in drama, and a greater weight of heroic symbolism than in a novel. Here, in fact, we return after a long interval to the heroic-romantic atmosphere less strictly epical than that of the *Iliad*, but closer to it than to any other genre of classical literature, and an atmosphere especially congenial to the versatile and often unorthodox heroism of Odysseus.» Yet for Kazantzakis the question of whether or not his poem was an epic seemed of little importance. «Nothing, in truth, is more superficial or more barren,» he wrote in answer to a young Greek scholar, «than the discussion as to whether or not the *Odyssey* is an epic poem and whether the epic is a contemporary art form. Historians of literature come only after the artist has passed; they hold measuring rods, they take measurements and construct useful laws for their science, but these are useless for the creator because he has the right and the strength —this is what creation means— to break them by creating new ones. When a vital soul feels, without previous aesthetic theories, the necessity to create, then whatever shape his creations take cannot help but be alive. Form and Substance are one. So far as I am concerned, there

has been no age more epical than ours. It is in such ages which come between two cultures —when one Myth dissolves and another struggles to be born— that epic poems are created. For me, the *Odyssey* is a new epical-dramatic attempt of the modern man to find deliverance by passing through all the stages of contemporary anxieties and by pursuing the most daring hopes. What deliverance? He does not know as he starts out, but he creates it constantly with his joys and sorrows, with his successes and failures, with his dissappointments, fighting always. This, I am certain, is the anguished struggle, whether conscious or subconscious, of the true modern man. In such intermediate periods, a spiritual endeavor can either look back to justify and judge the old civilization which is disintegrating, or it can look ahead and struggle to prophesy and formulate the new one. Odysseus struggles by looking ahead unceasingly, his neck stretched forward like the leader of birds migrating.»

Visto así, el género literario es una consecuencia del genio creador de cada autor en cada tiempo, no una decisión previa, y lo épico, lejos de estar al borde de la extinción, es, al menos a mitad del siglo pasado, un espíritu muy presente. Desde el punto de vista de la Literatura Comparada, los géneros son importantes porque la forma en que entran en una cultura o en otra acarrea muchos significados. Hay una relación importante entre la reescritura y los géneros literarios porque, como señala Albaladejo (2007a: 11), algunos géneros entran en algunas literaturas por traducción, una forma de reescritura. Como mencioné anteriormente, en la literatura latina, la *Odusia* de Livio Andronico abrió a Roma los horizontes de la literatura griega, sus temas, sus estilos, la función social de los textos. Gavin Douglas (1475-1522) tradujo la *Eneida* al escocés en 1513, antes de que hubiera modelos conocidos y prestigiosos sobre cómo traducir la epopeya (como Dryden, 1697 o Pope, 1725), en un acto pionero y orgulloso por el que Douglas reclamaba que el escocés era capaz de traducir la noble lengua de Virgilio. Traducir a los clásicos era una declaración de vigor lingüístico e independencia cultural, por la que el idioma de destino obtenía dignidad y autoridad como vehículo del aprendizaje de los clásicos (Hardwick 2004: 10). Las implicaciones culturales de distintas formas de reescritura pueden ser inconmensurables, como las traducciones de la Biblia de Lutero, que contribuyeron enormemente a la unificación y consolidación de una lengua como literaria, con tremendas consecuencias como elemento cohesionador de una sociedad.

Pensar la *Ilíada* y la *Odisea* en relación con su género tiene dos vertientes. La primera consiste en considerarlas las primeras obras de una tradición culta occidental continuada en Apolonio, Virgilio, el Renacimiento y los principios de la edad moderna; la segunda, entenderlas como una forma de narrativa oral como las que pueden encontrarse en muchos lugares del mundo, con un estatus no exactamente literario. En este trabajo mostraré cómo la recepción contemporánea, cada vez más lúcida sobre esta confluencia de perspectivas, tiene en cuenta esta problemática tanto cuando continúa el legado como cuando plantea una ruptura con él. Esta paradoja tiene sus raíces en la oralidad y es esencial tanto para entender la epopeya como la reescritura que se hace de ella: la poesía oral, a pesar de su insustancialidad, de la fragilidad de su transmisión por vía de la memoria, ha llegado hasta nosotros, en un milagro histórico de transmisión, y está más viva que nunca gracias a la multiplicidad de reescrituras que tienen en cuenta su variabilidad original.

1.5. Las reescrituras contemporáneas de Homero

1.5.1. La reescritura como práctica ubicua

La presencia de cuentos orales de la misma temática y estructura en lugares tan alejados como la India, Mesopotamia o la actual Palestina y la Europa Central o Mediterránea, por ejemplo, podría ser indicativo de simultaneidad de experiencias o de algún tipo de divulgación de las historias más allá de su lugar de origen (Sotomayor 2005: 218). No es seguro que haya universales culturales, pero no se puede negar que desde siempre se han producido intercambios entre comunidades, que prestan y reciben conocimientos, palabras y productos culturales, entre ellos la literatura. Esto se ha producido primero en culturales orales y después con la cultura escrita. La versión reescrita puede ser relativamente contemporánea de la versión original, como en el caso de un producto cultural que en un momento determinado traspasa fronteras geográficas; o bien realizarse posteriormente, cuando la distancia temporal es considerable. Este es el caso de las obras que analizaré en este trabajo.

Al considerar la oralidad, tanto como forma de composición como de transmisión, podríamos cuestionar la idoneidad del término *reescritura*, ya que, aunque parezca paradójico, es anterior a la escritura misma. Según Genette (1989), la historia de la reescritura se pierde en noche de los tiempos. En todas sus vertientes, es su proceso ubicuo que puede rastrearse hasta prácticamente los orígenes de la literatura, en la cultura occidental por lo menos desde que la lírica y el drama griego arcaicos empezaron a utilizar materiales mitológicos de la poesía épica, es decir, Homero. Los parodistas o los mismos rapsodos hacían una transformación de un texto anterior, reinterpretándolo, a veces en clave cómica, es decir, invirtiendo su sentido. Al hacerlo, estaban reescribiendo un texto diferente, y, aunque no quisieran invertir su sentido, cada recitación era una reescritura del texto homérico difuso que los oyentes tenían en mente. Hay reescritura desde los poemas homéricos, y el primer ejemplo escrito y completo con el que contamos de estas relaciones hipertextuales con la epopeya es la *Batracomiomaquia*, la batalla de las ranas y los ratones, parodia del género épico en general y de Homero en particular que reescribe las gestas de los héroes con un significado enteramente nuevo.

Otros ejemplos de relaciones transtextuales en la historia pueden ser el del «el esclavo griego que compilaba antologías de los clásicos griegos para enseñar a los hijos de sus amos romanos» o «el sabio renacentista que ordenaba diversos manuscritos o fragmentos de manuscritos para publicar una edición más o menos fiable de un clásico griego o romano» (Lefevere 1997: 14). Floro, el epitomista romano, al resumir *Ab urbe condita*, de Tito Livio, creó un constructo textual diferente, para un público diferente, con una finalidad adaptativa. Hay evidencias abundantes de esta práctica en la Roma antigua. La comedia arcaica de Terencio y Plauto deriva claramente de originales de comediógrafos griegos, fundamentalmente de Menandro. La conciencia de la diferencia entre traducir y adaptar puede rastrearse hasta Horacio y Cicerón.

La reescritura ha estado presente en las fases más áureas y en la literatura más canónica: Shakespeare, sin ir más lejos, era un constante adaptador de crónicas y de obras de teatro de otros autores (Balodis 2012: 259). Según Baker, la adaptación ha existido desde siempre, pues es

parte normal de toda operación intelectual, pero la edad de oro de la adaptación tuvo lugar en los siglos XVII y XVIII, la época de las *belles infidèles*, traducciones sumamente libres que se justificaban por la necesidad de que los textos se adaptaran a los gustos y hábitos de la cultura de llegada (Baker 2009, 3). Tomemos por caso la traducción de la *Iliada en doce cantos* de La Motte, que relacionaré más adelante con una adaptación contemporánea. Las operaciones implicadas en estas relaciones transtextuales guardan una relación muy estrecha con lo que hace Joyce al escribir su *Ulyses*, en una lógica que supera el concepto de influencia, en relación con lo cual Victoria Sotomayor dice lo siguiente (2005):

«(...) las teorías literarias que se inscriben en un paradigma no esencialista y atienden a la dimensión comunicativa, pragmática y funcional del fenómeno literario han abordado el problema de las influencias e interconexiones entre los textos como un hecho que pone de manifiesto la importancia radical de los elementos externos al propio texto para definir y explicar su naturaleza literaria».

La semiótica de la cultura considera que la obra literaria es un componente que pertenece a un sistema complejo y múltiple integrado por elementos que no pertenecen al sistema, es decir, sociológicos, históricos, culturales, ideológicos. Cuando las teorías no esencialistas, desde un punto de vista sociológico o pragmático, estudian la forma en que una obra funciona en la sociedad, muestran que la obra literaria se concibe como parte y resultado de una red de elementos que superan el ámbito de la creación original e individual del autor. La literatura se ha reescrito y adaptado desde hace mucho tiempo. Victoria Sotomayor (2005: 217) afirma, en relación con este punto, lo siguiente:

«La reescritura de textos es una de las formas en que se manifiesta la circulación social de la literatura, desde sus orígenes, a lo largo de la historia. Las adaptaciones son, a su vez, una forma de reescritura en la que se trata de acomodar un texto a un receptor específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto.»

Hoy concebimos los textos literarios como el resultado de un diálogo con otros textos anteriores y que pueden, a su vez, ser la fuente de otros textos. En la construcción de una obra, sea del tipo que sea, intervienen factores de diversa índole que trascienden el ámbito de lo literario, dado que cada texto es el fruto de un sistema de convenciones sociales y estéticas determinado, particular del momento histórico en que se crea, el cual explica, por un lado, las características del mensaje, y por otro, las motivaciones implicadas en su creación, que se le atribuyen implícita o explícitamente.

La reescritura siempre ha sido una buena manera de encontrar buenas historias para las audiencias presentes y nuevas audiencias para las antiguas historias. En el género dramático, las razones de esta práctica han sido tanto económicas como creativas: se da por hecho que un clásico lleva consigo un público interesado, por lo que las posibilidades de éxito económico de su representación son mayores. Lo mismo puede decirse de obras de otros géneros literarios, que al empaparse del prestigio de la obra que reescriben, atraen la atención de un público más amplio y además suscitando su curiosidad por ver qué aspectos del original mantiene y cuáles cambia, con todas las causas y consecuencias de tales modificaciones: la reescritura ilumina los puntos de desacuerdo, suscita preguntas y pone de manifiesto problemas. La adaptación es una

herramienta legítima artísticamente muy útil para el empresario teatral, pues extiende sus posibilidades profesionales. Le dan forma algunas limitaciones, como la escasez de recursos, los derechos de autor legales y morales, y la materialidad de la ejecución performativa y la naturaleza colaborativa de la producción (Balodis 2012: 260). Algunas adaptaciones, como las teatrales, son los borradores de otra realidad, la producción espectacular; mientras que otras están destinadas a quedar fijadas en su publicación por escrito. Toda forma de reescritura literaria es un proceso creativo singular e irrepetible, en la misma medida en que lo es la escritura, pues no hay dos autores que reescriban una obra de la misma manera. Toda reescritura es un acto para cuya comprensión deben tenerse en cuenta por igual los procedimientos por los que se ha llegado a ella como la interpretación que se hace de la misma como dos realidades totalmente interdependientes. La reescritura no difiere de la escritura en cuanto al dominio de las artes literarias, e incluso podría decirse que exige más, ya que la comprensión profunda del texto de base es fundamental y la responsabilidad de ese dialogismo impone un peso importante en el autor. En el fondo, toda obra de arte literario es en cierta medida derivada, por lo que estudiar la reescritura permite comprender mejor un amplio espectro de los mecanismos genéticos de la literatura.

Naturalmente, no todas las obras del pasado se reescriben con la misma profusión. En ese sentido, las epopeyas de Homero poseen características que las hacen típicas candidatas a reescritura constante: por un lado, han sido desde siempre patrimonio de la cultura occidental, textos fundacionales, con argumentos y personajes que encarnan mitos universales; por otro, poseen unas características formales muy concretas que requieren para su comprensión plena una competencia literaria muy elevada, muy particular, un conocimiento de la mitología y de códigos literarios distintos, y un gusto y una paciencia no propios de todas las épocas y culturas. Cuando el lector no posee estas características, el texto le resulta ajeno y vacío; de ahí que una adaptación se haga necesaria. Debe considerarse que la historia de la adaptación se remite a una historia de la teoría crítica y la recepción: se adapta en el sentido que la crítica o los lectores indican.

La reescritura de Homero es un campo de libertad muy singular, fértil y atractivo, por muchos motivos. El primero, que su autor no solamente no vive y no está en condiciones de protestar por las modificaciones que se hagan de su obra, sino que es posible que ni siquiera haya existido y que, si existió, su autoría sea de por sí una cuestión compleja, ya que brota de la tradición oral. Asimismo, alude a una realidad mítica o, como mínimo, nebulosa, indefinida y por lo tanto transformable. El segundo, su enormidad como monumento cultural fundador de la cultura occidental, de cuyo valor simbólico y prestigio todo autor, cuya relación con el ego ya se conoce, busca empaparse. El tercero, su enorme exposición y gran popularidad entre los lectores de la literatura mundial, que determina que haya un referente comunicativo de fácil establecimiento. Además, las particularidades del género de partida, poco fértil en nuestros tiempos, señala el camino de las modificaciones formales.

Ya en la Antigüedad pueden detectarse algunas de las tendencias que han continuado en la reescritura contemporánea. Muchas de estas versiones antiguas tienden a la simplificación o a la reducción, para lo cual emplean distintos procedimientos. También se han dado casos que hoy en día no alcanzarían estatuto literario, como las *Periochae* de Ausonio, que pueden considerarse

más bien como resúmenes para uso escolar. Esta tendencia a la abreviación no significa que toda versión tenga por objeto simplificar y reducir: *El asno de oro*, de Apuleyo, por ejemplo, adapta y aumenta *Las metamorfosis* de Lucio; en la Edad Moderna y Contemporánea, Racine, Corneille, Mann o Gide realizan adaptaciones y reescrituras practicando intervenciones de muy diversa índole.

Barthes y Foucault (Barthes 1988; Foucault 1979) se complacen en hablar de la «muerte del autor», relacionada con la inevitable intertextualidad y contaminación de significados que hace imposible que el autor sea en exclusiva la fuente de inventiva de una obra determinada. Los casos tratados en este trabajo pueden arrojar algunas luces en ese tema, puesto que se trata de transposiciones de un texto cuyo autor no muerto sino que pudo no haber nacido nunca, como han tratado los autores que se ocupan de la cuestión homérica, y que, por otro lado, se resiste a morir, vivo en múltiples adaptaciones. Nos encontramos en un tiempo en que el escritor piensa, más que en ser absolutamente original y moderno, en reescribir lo escrito, por lo que el significado de las obras es difícilmente aislable de las redes intertextuales que lo produjeron. En las reescrituras, el grado de explicitud de la relación intertextual puede variar, pero siempre se trata de reinterpretaciones a partir de uno o más textos originales.

Panzieri (1996: 37), en una metáfora bastante precisa, afirma que el posmodernismo tiene una función ecológica: lo central en la literatura ya no es vehicular ideas o expresiones lingüísticas, sino reciclar historias, materiales lingüísticos, géneros literarios. No me propongo caracterizar la literatura como un acto borgiano de transfusión perpetua, de perfusión transtextual, pero sí mostrar cómo la práctica concreta de la reescritura es una actividad palimpsestuosa, enmarcada en el ámbito artístico, un mosaico vivo y dinámico, en que el significado de cada obra brota de la determinación con que el lector complementa los aspectos indeterminados por los aspectos intertextuales de la obra. Ninguna obra de ningún arte posee un significado pleno si es marginada de sus relaciones con otras obras y de la cultura y las relaciones de poder que ocurren en su sociedad.

Las actitudes hacia la reescritura de clásicos grecolatinos desde la segunda mitad del siglo pasado y los primeros años de este varían entre tres tendencias distinguibles, que se han ido difuminando con la entrada de este siglo. La primera es la profusión de las traducciones a lenguas modernas de la poesía épica, las obras dramáticas y los principales poetas grecolatinos. Se trata, básicamente, de traducciones canónicas de obras canónicas. La segunda tendencia, más presente conforme nos acercamos al siglo XXI, equilibra la primera: un interés creciente en los autores, períodos y temas menos conocidos o populares, como la poesía pastoril y erótica. La tercera es la eclosión de reescrituras más difíciles de catalogar, a caballo entre la traducción, la versión, la adaptación y la recreación del mito, como las que escriben Tony Harrison, Seamus Heaney, Ted Hughes, Liz Lochhead, Christopher Logue, Michael Longley, Derek Walcott y Timberlake Wertenbaker (Hardwick 2004: 12).

1.5.2. Aspectos culturales y políticos de la reescritura

Ningún acto de reescritura, ni las traducciones en la línea más tradicional ni los desplazamientos más violentos ideológica y estéticamente, son actos inocentes o simples políticamente, sino

juegos complejos, con muchas aristas. Todo texto derivado, por su mera existencia, reivindica y prolonga la vida del anterior por su capacidad de llegar a nuevos receptores, pero al mismo tiempo lo critica, pues solo tiene sentido en tanto que el texto fuente es, a pesar de sus valores, desde algún punto de vista, parcial, falso, irrelevante o incapaz comunicativamente.

El caso de Homero no es distinto: sus reescrituras al mismo tiempo critican y reactivan su estatuto canónico: lo reactivan, puesto que actualizan y restauran sus contenidos y su esencia, poniéndolos al alcance del lector contemporáneo; y también lo critican, ya que manifiestan que es necesaria una transformación para que Homero alcance verdaderamente al lector actual, poniendo en evidencia carencias del texto homérico. Si la perpetuación de un canon depende, en parte, de que sus miembros más recientes, o aspirantes a miembros, aludan a sus miembros más antiguos, podría afirmarse que la reescritura es un género esencialmente conservador. Por otro lado, también podría considerarse la adaptación en sí misma como un género subversivo, pues las modificaciones que introduce pueden ser consideradas como una crítica del miembro antiguo del canon. Hay, como afirma Sanders (2006: 9), oportunidades para la divergencia y la adherencia, para el ataque y para el homenaje. La reescritura no necesariamente busca consumir el original. La pervivencia del texto de origen es lo que permite el proceso de lecturas yuxtapuestas, esencial para las operaciones culturales de reescritura y la experiencia lectora que conecta, por similitudes y diferencias, el texto adaptado con el original.

Toda reescritura se aparta del texto fuente en uno o más sentidos, pero el punto a partir del cual debe considerarse una realidad semiótica distinta depende del contexto histórico y tiene implicaciones en la atribución de autoría. Muchas traducciones del pasado serían calificadas hoy en día de adaptaciones, y obras concebidas como originales las podríamos interpretar como plagios absolutos. ¿A partir de qué grado de transformación un adaptador tiene derecho a llamarse autor y, si es así, cuándo y de qué modo debe hacer explícita su relación con el texto de partida y manifestar su deuda moral? ¿Qué diferencia hay entre adaptar el texto de un autor muerto hace siglos y el de uno vivo, que tiene la capacidad de juzgar y criticar al autor de la adaptación?

Al mismo tiempo, una reescritura dialoga con el género al que pertenece el texto de partida y el mantenimiento o modificación de sus características implica una toma de postura frente a los valores históricos asociados a él. La épica es considerada un género profundamente masculino y asociado valores violentos: ¿traducirla a otro género implica una crítica de esos valores? ¿Renegar de la épica en un contexto histórico bélico implica adoptar una postura pacifista y un ataque a la posible promoción del valor de morir por la patria? Los géneros literarios dominantes en un momento histórico influyen en el modo en que se reescribe. ¿Qué significa prosificar una obra que originalmente se encuentra en verso; supone el mero reconocimiento del predominio de la novela como marco comunicativo en la sociedad actual, o más bien debe leerse como un gesto de democratización del acceso a un bien cultural a colectivos que pueden encontrar dificultades en la lectura del verso? ¿Volcar acontecimientos bélicos al género histórico de la oda, que tiene una finalidad laudatoria, debe llevarnos a ver una reivindicación de la guerra o podemos detectar en ello un mensaje irónico, de afirmación implícita de lo contrario? ¿Conferir una forma épica y solemne a acontecimientos triviales implica una defensa de lo trivial?

Toda reescritura, al efectuarse, acarrea una toma de postura frente a la legitimidad y relevancia de otras formas de reescritura, lo cual puede tener muchas consecuencias sociales y literarias. El mero acto de reescribir es arrogarse la capacidad de hacerlo, lo cual puede sentar mal a ciertos colectivos sociales, celosos guardianes de esa actividad. En tiempos en que la traducción se ha profesionalizado, el colectivo profesional puede recelar de que un lego acometa dicha actividad, pues implica una invasión de su parcela de dominio, lo cual tiene dimensiones económicas, legales y de prestigio social. La traducción de los clásicos, en concreto, ha estado durante mucho tiempo en poder de los expertos académicos, reacios a aceptar versiones infieles de sus apreciados objetos de estudio.

Por su parte, un autor de una reescritura, al vincularse a un clásico, automáticamente se contagia de parte de su aura, por lo que puede apalancar su propia consideración como autor en el marco de la crítica literaria, lo que puede tener importantes consecuencias económicas: las ventas de una obra relacionada explícitamente con un superventas o un clásico pueden ser mucho mayores que si no existe tal relación. El propio autor de la reescritura, por haberla hecho, puede alterar su posición dentro del panorama literario y adquirir un prestigio social que le sirva como apoyo de múltiples iniciativas extraliterarias. En una hipotética sociedad machista y conservadora en que la academia está en manos de los hombres y las mujeres están abocadas a la lucha por sus derechos, que una mujer publique una traducción acertada de un clásico puede convertirla en abanderada de un movimiento social. Junto con el cambio en la posición social del autor de la reescritura, la posición social del colectivo al que pertenece el autor también puede verse afectada. En una hipotética sociedad racista y antisemita, que un judío publique una reescritura particular de un bien cultural paradigmático de Occidente tiene un significado particular y puede suscitar reacciones muy diferentes. Las reescrituras de los clásicos, al apelar a bienes establecidos dentro de la cultura occidental, que son un telón de fondo conocido que funciona como texto no marcado, son oportunidades extraordinarias para la crítica de la sociedad presente, pues la mera elección de un tema antiguo en el presente da pie a una lectura analógica en que las similitudes y diferencias son fundamentales y saltan a la vista. Traducir o adaptar la *Antígona* de Sófocles, en que se defiende que hay normas superiores a la ley mundana, en un hipotético país en manos de un régimen totalitario, implica un mensaje político bastante explícito, en que las similitudes y diferencias con el original saltan a primer plano. Hardwick (2004) en su muy recomendable *Translating Words, Translating Cultures*, estudia muchos casos de recepción de clásicos teniendo en cuenta esta múltiple perspectiva, que no ignora ni los aspectos textuales, ni los pragmáticos, ni los político-sociales, y que nos recuerda, a la postre, que reescribir no es solamente producir un texto sino actuar semiótica, política y socialmente.

Ahora quisiera poner un ejemplo que he tomado de un artículo de Barbara Graziosi (2007) cuyo protagonista es el bardo Milovan Vojičić y que relaciona la reescritura de Homero y las dinámicas culturales que puede provocar, con un largo encadenamiento de consecuencias literarias y político-culturales. Milman Parry y Albert Lord estudiaron canciones épicas que Vojičić compuso, en el tradicional estilo épico, entre ellas «La canción de Milman Parry» (1933), que narra los viajes y gestas de «Milman Parry el Glorioso» durante su estancia en la recién nacida Yugoslavia. Como señala Graziosi (2007: 136), esta canción épica compuesta al modo oral

tradicional, por Vojčić, el bardo yugoslavo, no es nada ingenua tampoco en términos de apropiación cultural con implicaciones políticas:

It described how Parry travelled through Croatia, Bosnia, Hercegovina, and Serbia in order to record the songs of 'our heroic fatherland'. That fatherland had been named Yugoslavia two years previously, but its beauties and borders were also being defined in the course of the song itself. And so was Parry's place in it: 'Our history will speak of him, and remember him for many ages.' Thus *The Song of Milman Parry*, while paying homage to the Homeric professor, also self-consciously claimed Parry for Yugoslavia and, in an act of reciprocity, sought international fame (and dignity) for Vojčić himself.

Esta negociación bidireccional de la fama por la que tanto el cantor como su héroe salen ganando se da, pues, no solo en las reescrituras contemporáneas, sino también en la tradición épica oral. El bardo se apropia de su héroe de la misma forma en que la canción se apodera de él y lo inscribe en su visión del mundo particular. Pudo ser el caso del propio Homero. En la recién nacida Yugoslavia esto tuvo implicaciones políticas, pues el bardo pinta la patria como un lugar de armonía en que croatas, serbios, bosnios y herzegovinos viven en paz, y a Milman Parry como un héroe simbólico de esa cohesión.

Barbara Graziosi (2007:120-141) estudia la dificultad de las negociaciones entre la perspectiva local y los contextos internacionales, entre lo antiguo y lo moderno, y entre la épica oral y la ficción moderna en la novela *The File on H.*, de Ismail Kadare, en cuyas líneas finales no reescribe ni la *Iliada* ni la *Odisea*, sino que da su propia versión albanesa, de los años ochenta del siglo XX, de la canción compuesta por un bardo yugoslavo en 1933, que a su vez fue investigado por un estudioso estadounidense de la épica yugoslava como posible modelo de la epopeya griega puesta por escrito hace quizá veintiocho siglos y que refleja un mundo que podría remontarse quizá otros 800 años. Sirva esto como ejemplo de las intrincadas relaciones interdiscursivas de la reescritura en la posmodernidad y de sus posibles implicaciones político-culturales, algunas de las cuales abordaré en este trabajo, siempre que se trate de reescrituras propiamente dichas de las epopeyas homéricas.

1.5.3. Aspectos económicos de la reescritura: un apunte sobre el teatro

No hay lugar aquí para tratar con detalle todas las dimensiones económicas de las distintas formas de reescritura. Sin embargo, de la misma forma en que el cine se vale de argumentos y arquetipos universales, tanto el teatro como sus géneros espectaculares emparentados echan mano de la reescritura de una manera particular, que se explica por la motivación económica. Una producción teatral suele ser costosa, ya que implica el concurso de numerosos profesionales de especialidades diversas, desde las más literarias, como el director y los actores, pasando por las técnicas, como el escenógrafo y el sonidista, hasta las logísticas, como el productor, los acomodadores, en un largo etcétera en que habría que incluir el alquiler de un teatro y gastos publicitarios. Es mucho más probable que una empresa de esta magnitud y con fines de lucro resulte un fracaso económico si no apela a un conocimiento relativamente generalizado y

explícito entre los posibles espectadores, y este conocimiento puede provenir de otros géneros literarios o extraliterarios.

Basta echar una mirada a las carteleras actuales para establecer una correlación estrechísima entre la magnitud y el riesgo económico del espectáculo y su alusión explícita a otros bienes culturales conocidos. Las superproducciones musicales que ahora, a mediados del 2016 (según el portal Atrápalo), hay en Madrid son todas alusivas a obras literarias conocidas (*Los Miserables*, *Germinal*, *Don Juan*), a películas (*El Rey León*, *Los Miserables*, *Dirty Dancing*), a musicales exitosos (*Evita*), emplean música y letras de cantautores consagrados en fórmulas fijas (*La llamada*, *Mi madre*, *Serrat y yo*, *Mi padre*, *Sabina y yo*), al punto que es difícil encontrar una sola obra que no tenga una relación directa con una obra de otro género, y la mayoría pueden considerarse adaptaciones. Si recordamos la historia de la ópera, un género que requiere también producciones costosas, de gran riesgo económico, veremos que la reescritura es asimismo extraordinariamente predominante. En el otro extremo, las pequeñas producciones teatrales, cuanto más marginales, independientes y cuanto menores sean sus pretensiones económicas y su inversión, apelan en mucho menor medida a la reescritura y, si lo hacen, pueden permitirse hacerla menos explícita. Las obras de géneros no espectaculares, como las novelas, no están tan obligadas a la reescritura como aquellas, pero es indudable que su referencialidad explícita puede emplearse comercialmente y que sus relaciones implícitas o sutiles con otras obras pueden ser factores que redundan en la eficacia de su comunicación y, por lo tanto, en su éxito de ventas.

1.5.4. Reescritura, perspectiva interdiscursiva y Literatura Comparada

Muy buena parte de la teoría que existe para la traducción puede relacionarse con la reescritura en general si aplicamos un método que incluya el análisis interdiscursivo. La siguiente idea de Tomás Albaladejo (2007b: 8) resume muy bien los principios que hay detrás de los métodos que he empleado en este trabajo (la elaboración de un corpus, un marco teórico que explicita tipos de textos, un análisis clasificado por tipos de discursos), así como las perspectivas y objetivos del mismo:

La aplicación a la traducción literaria de esta estrategia analítico-explicativa forma parte, en la propuesta que hago, de un planteamiento general del análisis interdiscursivo como instrumental al servicio de la Literatura Comparada. El análisis interdiscursivo, como análisis de diferentes clases de discurso y de distintos especímenes discursivos que son estudiados comparativamente, siendo así que el objeto de estudio está formado por conjuntos heterogéneos de clases de discurso y de textos concretos, tiene como objetivo la determinación, explicitación y sistematización de los elementos comunes y diferenciales, de tal modo que se pueda profundizar de manera exhaustiva en el conocimiento de las características de los textos o discursos y de su comunicación y se pueda contribuir a la definición de las clases discursivas. En concreto, por lo que respecta a la Literatura Comparada, es posible así contribuir a una más completa explicación de la literatura en relación comparativa con otras construcciones de lenguaje y con los objetos de otros sistemas metodológicos. Pero el

análisis interdiscursivo también implica a las disciplinas que estudian las distintas clases de discursos o textos.

En este trabajo, los géneros literarios (el épico-narrativo, p. ej.) y las formas de hipertextualidad (la adaptación, p. ej.) los concibo como clases de discursos y los intento interpretar desde el punto de vista de dos de las disciplinas del arte del lenguaje, la retórica y la poética, en un contexto en que tienen consecuencias culturales. Asimismo, creo, con Albaladejo (2007b: 10), que las conclusiones en Literatura Comparada de tratar otras formas de reescritura distintas de las traducciones pueden desembocar en nociones productivas en Teoría de la Literatura:

La comparación de las traducciones de obras literarias con las obras originales y la comparación del comportamiento comunicativo de las obras traducidas con el de las obras originales no sólo son actividades propias de la Literatura Comparada, sino también contribuyen al mejor conocimiento de los mecanismos de producción y recepción de las obras literarias, que están situados plenamente en el ámbito de la Teoría de la Literatura.

Este trabajo se basa en la definición y problematización de clases de discursos (por un lado, por el género literario; por otro, como formas distintas de reescrituras y por la diferencia entre reescrituras y otras relaciones hipertextuales) y de la detección de constantes que puedan relacionarse en distintos niveles. Por ejemplo, la aparición de personajes narradores en el teatro lo emparenta con el género narrativo, un caso de hibridación genérica. La adaptación literaria plena es un interesante terreno fronterizo entre un mero recurso de traducción y un acto de creatividad considerable, como la apropiación, un híbrido entre la hipertextualidad pura y la creación de inspiración original. La elección de este tema junto con la adopción de esta perspectiva permite crear categorías, buscar las constantes en las relaciones entre dichas categorías y establecer diferencias pertinentes para caracterizar el fenómeno y extraer conclusiones.

1.6. Motivación: alteridad e identidad

La Literatura Comparada como disciplina canalizada a través del análisis interdiscursivo representa para mí una manera de enfrentar el extrañamiento que como filólogo clásico me producen las reescrituras de la epopeya homérica, similares en muchos aspectos y sumamente distintas en otros a los textos filológicos con los que me formé. Si la Literatura Comparada se basa en el principio de alteridad, mi motivación comparatista se halla en el estímulo que supone lo extraño: en el contraste de actitud entre un autor contemporáneo de una reescritura desenfadada y en la de un filólogo al que le han enseñado a venerar la literatura clásica para conservarla y transmitirla; en la diferencia entre originales y derivados, entre traducciones intra- e interlingüísticas, entre la literatura con funciones sociales y la de entretenimiento, entre los géneros orales y los escritos, entre los métodos que los autores emplean para transformar una obra en otra y su posibilidad de extrapolarlos a otras obras, entre los géneros literarios como marcos prescriptivos o como referencias transgredibles, entre el predominio de la lucidez pragmático-comunicativa o el prurito expresionista, entre la poética y la retórica y sus distintas

capacidades para explicar los fenómenos textuales, en la diferencia entre un sistema literario antiguo y uno moderno, dominados por géneros literarios diferentes, con un canon estructurado de diferente manera.

Del mismo modo, el desarrollo reciente de los estudios culturales en relación con la identidad me parece un camino muy ilustrativo para el estudio de la literatura, que tanto refleja la identidad de los individuos como contribuye a su transformación o su afianzamiento. Como peruano educado en Letras Clásicas en una universidad del país del que Perú (un país plagado de conflictos culturales relacionados con la alteridad) fue colonia, tengo los ojos abiertos a la manera en que la literatura se relaciona con el poder y la multiculturalidad, de lo que he estudiado ejemplos que vienen ya desde la mutua conquista entre Grecia y Roma, y el posterior uso político de la literatura como propaganda en época de Augusto. Mi interés por lo clásico me lleva a las maneras en que los referentes clásicos, entre ellos Homero, se reutilizan en la configuración de la identidad.

La epopeya homérica, además, tiene dos particularidades que la hacen singularmente atractiva: es fruto de una civilización oral y cumplía una función social en la formación de la identidad. Como las pocas personas que leerán este trabajo, formo parte de una civilización fundamentalmente textual, pero desde siempre he encontrado en la comunicación oral el ámbito en que el lenguaje realiza todas sus potencialidades persuasivas y es más eficaz como herramienta psicagógica que, por otro lado, plasma la esencia del hombre, en equilibrio entre lo racional y lo afectivo. Como peruano sin residencia fija y con una identidad constituida en la vinculación con bienes culturales globales en que ningún texto cumple un rol central o comparable al de Homero para los griegos en la configuración de mi identidad, me resulta fascinante el poder de la epopeya como artefacto oral perfecto de la cohesión y la promoción de la identidad colectiva.

En resumen, la reescritura de Homero es una actividad fascinante como objeto de estudio, porque, por un parte, plasma la mezcla de admiración y rebeldía con la que como estudioso y escritor me he enfrentado a los textos clásicos y, por otra, me permite investigar fenómenos de identidad y alteridad en contextos culturales que puedo relacionar con mi propia experiencia extraliteraria.

1.7. Hipótesis

1.7.1. En torno al género literario

- La imposibilidad con que la mayoría de lectores contemporáneos reciben las traducciones convencionales de la epopeya sugiere que esta, como género rígido y muy escasamente cultivado en la actualidad, ya no resulta plenamente comunicativa, por lo que las reescrituras de Homero que buscan transmitir su contenido serán reescritas siempre en otros géneros literarios.
- El cauce de representación más adecuado para la epopeya es la novela, no solo por ser su natural reencarnación histórica, como veremos al hablar de Lukács y Bajtín, sino

también porque es el género más vivo y más flexible de la actualidad, capaz de infinidad de acomodaciones en los planos estructural, estilístico y pragmático.

- Es posible que el drama, puesto que es capaz de contar historias en la misma medida que la novela, sea un cauce de representación adecuado y fértil, no así la lírica ni el ensayo, que, por su falta de narratividad o ficcionalidad, respectivamente, son inviables para representar el universo homérico.
- La *Iliada* y la *Odisea* se adaptarán de modo diverso por la magnitud del carácter propiamente épico, mayor en aquella que en esta, que es en buena medida asimilable a una novela de aventuras y por lo tanto no requiere el mismo grado de transformación.
- Habrá reescrituras de las epopeyas que no encajen del todo en el marco de los géneros contemporáneos, ya que algunas características de la epopeya no tienen cabida en las versiones más paradigmáticas de los géneros actuales. Al mismo tiempo, por muy central que sea la reescritura en cuestión dentro del paradigma del género, siempre conservará algún rasgo del género original.
- Por otro lado, la actitud creativa de los autores actuales no encuentra en los géneros prescripción, sino inspiración, por lo que es de esperarse que se dejen contaminar incluso por los géneros extraliterarios dominantes en la cultura occidental actual.
- El género literario en la reescritura será, en casi todos los casos, una decisión previa, anterior a las actividades creadoras constitutivas de discurso, o por lo menos tomada en fases tempranas de la elaboración de las versiones.
- La oralidad de la cultura griega en que surgieron los poemas homéricos afecta a la adopción del género literario, pero solo en tanto búsqueda de unas características fonofonológicas que la hagan similar a la epopeya griega, por su capacidad de ejecución sonora.
- Los distintos géneros literarios dan forma a las reivindicaciones ideológicas que pueden tener los autores de manera distinta, con distintos recursos y grados de nitidez.
- Es posible que la combinación de género predominante, la novela, y tema mitológico arroje una variante específica del género, con características definidas, distintas por el tema y el tratamiento de novelas con desarrollos referenciales distintos.
- De todos los géneros literarios disponibles en la paleta de opciones formales, es posible que uno o unos pocos se correspondan con el espíritu de la epopeya lo suficiente como para establecer una equivalencia tal que les permita ser considerados como el marco ideal para una traducción, en términos pragmáticos.

1.7.2. En torno a la reescritura

- La reescritura en general —la de la epopeya en particular— está muy viva y constituye un mecanismo fértil de creación literaria.
- Las reescrituras reflejan no solamente el texto de partida, sino también los textos que forman parte de los horizontes culturales del autor y de los que este espera que los receptores conozcan, entre los que pueden figurar no solo obras literarias, sino también estudios académicos sobre estas.

- La fertilidad de las reescrituras de una obra es proporcional a su estatuto clásico sumado a la distancia estilística con las obras actuales.
- Por lo general, las reescrituras, salvo excepciones, son más efímeras y se leen y valoran en menor medida que los textos de los que brotan, porque están ancladas a las características de receptores concretos, de un tiempo y cultura determinados, en unas circunstancias específicas.
- Al mismo tiempo que extienden la vida de sus textos de partida, las reescrituras reivindican la forma adoptada como portadora válida de significado.
- Existen distintas maneras de reescribir a Homero, dependiendo fundamentalmente de si el objetivo es interpretarlo para un público contemporáneo o utilizar el material para objetivos nuevos. En el primera caso, se privilegiará la recepción; en el segundo, la expresión y el juego intertextual.
- Algunas reescrituras podrán entenderse plenamente sin que el lector tenga que acudir al texto fuente, para contrastarlas; otras, sin embargo, operarán haciendo muy explícito el diálogo con el texto de partida, por lo que requerirán que el lector lo tenga más o menos presente para el establecimiento del diálogo interpretativo.
- Habrá casos de reescrituras en que el autor ha buscado traducir cabalmente el texto de partida, pero no las podremos considerar traducciones, ya que las características de su género literario restringen su equivalencia.
- El estudio de la reescritura en general puede beneficiarse de una de sus variantes más formales y más cuidadosamente estudiadas: la traducción.
- Igual que en el género literario, la oralidad de la epopeya griega repercute en el tipo de reescritura, su grado de apego textual a la fuente y de adaptación al oyente.
- El procedimiento por el cual el autor de una reescritura llega a un nuevo texto está condicionado por su grado de subordinación al texto de partida, de modo que variará si su intención es meramente interpretativa o si, por lo contrario, pretende hacer algo nuevo.
- Existe una correspondencia entre la adaptación y la apropiación como polos de la reescritura, el carácter moderno o posmoderno de su intertextualidad y el género literario que se adopta para darles nueva vida.

1.7.3. En torno a la oralidad y la performatividad

- El grado de importancia que el autor de la reescritura conceda a la oralidad de la epopeya griega afectará a la elección del género literario y sus posibilidades de constituirse como cauce ideal de representación, y también al modo de reescritura en sus coordenadas de fidelidad textual y pragmática.
- Las maneras en que la civilización escrita entiende la oralidad son variadas, pero es casi seguro que aunque el resultado de una reescritura esté diseñado para ser interpretado por vía oral, sonora, la génesis de dicha obra habrá seguido profundamente anclada en la escritura.

1.7.4. En torno a la retórica, la cultura y la teoría de la literatura

- El prestigio de Homero y su posición en el canon no se verán afectados por reescrituras críticas, que, por el contrario, por el mero hecho de existir y referirse a él, extienden y perpetúan su influencia. Toda reescritura entra en un juego paradójico en que se reafirma el valor de Homero al mismo tiempo que se lo critica.
- Las reescrituras pueden entenderse en términos retóricos en tanto reflejan un discurso orientado a un fin, por lo que, en sentido amplio, son actos políticos que contagian parte de su esencia al autor, que puede ver modificada su posición en la sociedad como consecuencia de la reescritura.
- La retórica aplicada a la literatura será importante en la medida que predominen los aspectos pragmáticos de la comunicación, y en las reescrituras, en particular las que buscan interpretar a Homero para un público nuevo, esta dimensión del lenguaje es preeminente.
- La variedad estilística, genérica e ideológica de las reescrituras, así como sus funciones en una sociedad, depende del grado en que esta se encuentre arraigada en el sistema cultural y busque en el texto original aspectos de sí misma.
- Pueden extraerse conclusiones de la aplicación del análisis interdiscursivo al propio contraste entre textos literarios y académicos, que se disputan de manera comparable el arbitraje y dominio sobre Homero. Se trata de un conflicto, de una competencia político-social, que puede estudiarse en el marco de la retórica cultural y en el que la poética debe tomar parte activa.

2. Descripción del corpus

2.1. Criterios de inclusión

Las obras literarias que mantienen una relación de intertextualidad con la *Iliada* y la *Odisea* son innumerables. Descartadas las que apenas contienen citas, alusiones, paralelismos, personajes o episodios puntuales relacionados con Homero, el número sigue siendo inmanejable para un análisis profundo. En palabras de Graziosi y Underwood (2007: 5):

Leaving aside the rich cultural and linguistic diversity of Homeric receptions in any given century, even within a single language and cultural tradition it is impossible to write a total, truly representative reception history of Homer (which would include the notion of Homer as a cultural icon, as well as the epics themselves).

Incluso acotando un marco temporal muy restringido, un solo género literario, un solo poema de partida y un idioma, son varias las decenas de obras que recrean el mundo de Homero. Basta dedicar una mirada a la tesis doctoral de Alessandra Procopio (2015) sobre la figura de Ulises en el teatro español contemporáneo, para darnos una idea de la fertilidad del mito homérico en la literatura contemporánea. El trabajo de Procopio aborda las siguientes obras:

- *El retorno de Ulises*, de Gonzalo Torrente Ballester
- *La tejedora de sueños*, de Antonio Buero Vallejo
- *Ulises o el retorno equivocado*, de Salvador S. Monzó
- *Penélope*, de Domingo Miras
- *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino
- *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala
- *Carmen Penélope*, de Fernando García Macías
- *Último desembarco*, de Fernando Savater
- *Los bosques de Nyx*, de Javier Tomeo
- *La voces de Penélope*, de Itziar Pascual
- *Polifonía*, de Diana Paco Serrano
- *La Odisea*, de José Ricardo Morales
- *El llanto de Ulises*, de Germán Ubillos
- *Demasiado tarde para Filoctetes*, de Alfonso Sastre
- *Penélope borda contra el viento*, de Miguel Cobaleda
- *Ulises*, de Alfonso Pindado
- *Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé
- *Ulises*, de Gustavo Montes

Este listado, que recoge 18 textos, 1) para empezar, se refiere solamente al héroe de la *Odisea*, con exclusión de los materiales de la *Iliada*, que por lo que he podido observar son por lo menos tan productivos como el de Odiseo; 2) tiene en cuenta solo obras publicadas originalmente en España y en español, pero admite que en otros países, como Alemania, Irlanda, Francia, Grecia e Italia, la situación es similar (2015: 4), por lo que el número debe ser enorme; 3) restringe el

marco temporal al período 1945-2005; 4) tiene en cuenta solo obras del género dramático. Lo que hace tan amplio este listado es la flexibilidad de uno de sus criterios de inclusión: admite todas las obras inspiradas en el mito de Odiseo, obras que se relacionan de modo muy diverso con Odiseo y la *Odisea*, como textos que ambientan los hechos en tiempos o lugares distintos del original, o que no siguen el desarrollo argumental, u otras en que las referencias al texto clásico apenas se insinúan, o que prescinden de partes importantes del argumento, o incluso algunas en que el personaje de Odiseo no aparece en escena.

En este trabajo, a diferencia de la tesis que acabo de mencionar, la manera en que las obras recogidas se vinculan a los poemas homéricos será mucho más específica. De todas las formas de relación de un texto con su fuente, tendré en cuenta solamente las reescrituras, entendidas como las obras literarias de creación que mantienen importantes elementos de la estructura de conjunto referencial (temas, fábula, personajes, ubicación espacio-temporal) de las epopeyas de Homero, hipertextos que tienen como hipotextos a la *Iliada* o la *Odisea* y que mantienen con ellos una sostenida relación macroestructural. Incluyo las que tienen objetivos estéticos o ideológicos muy dispares al igual que las que poseen objetivos vehiculares, afines a la adaptación. En el marco teórico desarrollaré más específica y técnicamente estos conceptos, junto con otras útiles nociones afines, y los aplicaré al análisis de las obras del corpus, pero aquí adelantaré los criterios de selección que he tenido en cuenta para acotar el objeto de estudio, que muestran de qué manera se plasma este concepto en la realidad literaria.

El criterio más sencillo de establecer y quizá también el más aparentemente arbitrario es el temporal: solo he tenido en cuenta obras que han visto la luz a partir de 1993. Una de las razones para esa fecha de corte es la publicación en aquel año de *The Odyssey*, de Derek Walcott, poeta jamaíquino galardonado el año anterior con el Premio Nobel de Literatura, en parte gracias a su poema épico *Omeros* (publicado en 1990), una obra que revitaliza la epopeya homérica emparentándola con temas contemporáneos de gran importancia política y social y que dan voz a una compleja realidad en la que está inmersa buena parte de la humanidad: la poscolonial. No podemos considerar *Omeros* una reescritura en términos estrictos, pero tiene una enorme importancia literaria y una relación muy estrecha con un espacio en que la Literatura Comparada se está desarrollando en los últimos años, como señala Albaladejo (2008: 253-254):

(...) cuestiones que se sitúan en gran medida en los contextos de la producción literaria; desde allí se proyectan a las obras, a su producción y a su recepción, y que responden a la compleja nueva realidad del mundo actual, que ha experimentado una importante transformación social, económica y política en las últimas décadas del siglo xx. Siendo así que la Literatura contemporánea no es ajena, sino muy próxima, a esta nueva realidad, los estudios literarios han de proveerse, para abordar adecuadamente el tratamiento de la Literatura, del instrumental más apropiado que, por la presencia de elementos de alteridad, diferencia y cultura en las obras literarias, es el que proporciona la Literatura Comparada. De este espacio más reciente forman parte los estudios que se ocupan de la relación entre Literatura y multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad, con los que están relacionados los estudios de Literaturas postcoloniales y de los elementos postcoloniales en las obras literarias, así como los estudios postestructuralistas, con perspectivas teórico-críticas concretas como las de

la crítica política e ideológica, la crítica feminista, la crítica de Literaturas de minorías, etc., en el ámbito de los estudios culturales.

Resulta una coincidencia sumamente iluminadora y feliz que una reescritura homérica de un autor recientemente galardonado con el Nobel, apenas tras publicar otra obra emparentada con Homero, sea una candidata perfecta para el estudio de la rama de la Literatura Comparada que precisamente se está desarrollando en esos mismos años por su relación retórico-política con un tema de importancia extraordinaria en nuestra sociedad que maneja conceptos centrales en el mundo global: identidad, alteridad, diferencia y cultura. Este marco temporal, finalmente, coincide con un resurgimiento considerable de interesantísimas reescrituras de Homero, especialmente entre 1997 y el 2005. La fecha de cierre del estudio es el 2015, ya que tener en cuenta obras publicadas en el 2016, año en que concluirá el estudio, interferiría en el análisis.

Los textos incluidos conservan lo sustantivo de la fábula, el tema y los personajes, de la estructura de conjunto referencial, de la *Iliada* y la *Odisea*. En las piezas literarias que aspiren a ser reescrituras de la *Iliada*, debe aparecer un tratamiento detallado de los acontecimientos nucleares y climáticos derivados del resentimiento (mal llamado *cólera*) de Aquiles: su renuncia a la batalla, la muerte de Patroclo, la de Héctor, la entrega del cadáver a Príamo. El catálogo de las naves, los consejos de los dioses o la aristía de tal o cual héroe, por contra, pueden no estar presentes. En el plano temático, la gloria, la violencia, la fama imperecedera y la mortalidad del ser humano deben aparecer en alguna medida. Lógicamente, no pueden faltar personajes como Aquiles, Patroclo y Héctor, pero sí otros como Tersites, Pándaro o Meriones.

Por su parte, las reescrituras de la *Odisea* no pueden prescindir de la llegada del héroe a Ítaca, la venganza de los pretendientes y el reencuentro con Penélope, y deben narrar, mencionar o al menos presuponer las principales aventuras previas como parte del atormentado periplo de Odiseo. Temáticamente, el regreso, la *xenia*, la concepción de la vida como un viaje o el extrañamiento en la llegada al hogar deben estar presentes. Las obras pueden no tratar de los lestrigones, los cicones o los lotófagos, pero Odiseo, Penélope y Telémaco no pueden faltar.

He incluido obras que no cuentan toda la fábula de los poemas, o que se concentran en algún episodio concreto y tratan con menor detalle los demás (p. ej., *Ransom* e *Itaca per sempre*), y también obras que divergen de Homero en cierta medida, tanto en el plano de los acontecimientos como en los personajes, siempre que estas diferencias estén de alguna manera al servicio del éxito de un argumento principal coherente con el mundo de la *Iliada* y la *Odisea*. Este es el caso, por ejemplo, de las adaptaciones dramáticas, que muchas veces se ven obligadas a fundir en un personaje a varios por las limitaciones de la representación, o a modificar ciertos hechos en aras de la espectacularidad. He incluido también *Memorial*, obra lírica que si bien recrea la atmósfera de la *Iliada* y recoge las muertes de guerreros desde el primero hasta el último, no encadena los acontecimientos, porque se postula como una traducción exclusivamente de la atmósfera de la epopeya de Homero, como veremos más adelante. He descartado, sin embargo, las obras que, aun manteniendo el mito abstracto y universal que hay detrás de la fábula homérica, lo cuentan con otra historia (p. ej., la *Odisea* de Brie), o con una ambientación en otra época o lugar, es decir, están translocalizadas (p. ej., *The American Iliad* de Morgan), sin importar cuán absolutamente paralelos sean los acontecimientos o parecidas las circunstancias temporales o espaciales. He

permitido, sin embargo, las obras que contienen irrupciones puntuales de lo contemporáneo, como en la *Odisea* de Walcott, *War Music*, de Logue, y la *Iliada* de Brie, pues son anacronismos que llevan la fábula a un plano más abstracto y universal sin que se pierda el foco en el mundo homérico.

Por otra parte, las obras pueden contener hechos añadidos de otras fuentes o de creación original, siempre que no hagan perder relieve a la fábula homérica esencial o la releguen a un plano secundario. Este es el caso de *The Song of Achilles*, en la que el extenso argumento no iliádico está al servicio del iliádico, o el de *Omero, Iliade*, que abarca el episodio del caballo de madera en un colofón que no resta protagonismo al tema principal. Muy frecuente ha sido el caso contrario: como se verá más adelante, he descartado muchas obras que abarcan la trama más o menos completa de la *Iliada* porque la convierten en un capítulo más de la Guerra de Troya, de modo que la secuencia de hechos derivada del resentimiento de Aquiles se diluye y no permite un tratamiento de los temas del poema homérico.

Las obras pueden tener grados de originalidad muy diversos: pueden plantearse casi como perífrasis del original, en la frontera con la traducción, y compartir sus objetivos estéticos, o postularse como sustitutos y de alguna manera subordinarse al poema de Homero; o, por lo contrario, apartarse del texto homérico para revelar matices apenas insinuados en él o posturas y reivindicaciones totalmente nuevas, ideológicas o estéticas, o subversiones en la frontera con la pura creación, si esto es posible. La perspectiva puede ser solemne o cómica, respetuosa o paródica, ingenua o crítica. Aunque he considerado adaptaciones con una perspectiva didáctica y un grado de simplificación considerable con respecto a los poemas, que podrían utilizarse como sustitutos en ciertos contextos no académicos, he dejado fuera las adaptaciones propiamente infantiles y juveniles, que pertenecen a una literatura con otros fines.

Si bien no he descartado intencionadamente obras escritas originalmente en idiomas distintos del español, el italiano y el inglés, no he encontrado originales ni traducciones de reescrituras propiamente dichas publicadas en otros idiomas. Tiene sentido, en cualquier caso, que el corpus esté compuesto principalmente por obras en esas lenguas, porque son el Reino Unido e Italia los países en que existe un mayor interés genuino por la tradición clásica y una mezcla de veneración y creatividad que invita a la transformación de las obras.

Aunque más adelante haré algunos apuntes críticos sobre las obras recogidas en el corpus, no he marginado del estudio las obras faltas de originalidad o con escasos logros poéticos, ya que esta circunstancia no es esencial para la demostración de las hipótesis de este trabajo. En este trabajo la selección está basada en la literariedad, no en la poeticidad.

2.2. Obras posteriores a 1993 excluidas

Como adelanté en el apartado, no todas las obras relacionadas intertextualmente con Homero escritas desde 1993 entran en el análisis. Para empezar, hay algunos textos con títulos alusivos, como *La furia de Aquiles* (Alfaguara, 2001), un *bildungsroman* del peruano Gustavo Rodríguez, o la traducción del ruso *The Death of Achilles* (Random House, 1998), una novela de misterio de Boris Akunin, que no pueden considerarse reescrituras, pues tratan acontecimientos con una relación

muy remota con Homero. Un caso similar es el de *Troy. The Last Days*, de P. M. Fisher (Amazon, 2015), que posee un argumento independiente, difícilmente comparable, con una intertextualidad muy débil, por un paralelismo muy superficial entre la Londres destruida por un atentado terrorista y la *Ilíon* homérica, saqueada por el artificio del caballo de madera. He descartado todos los textos que mantienen vínculos meramente alusivos, que han sido numerosos y no merecen mayor comentario en este trabajo.

También he marginado de esta sección las innumerables adaptaciones infantiles y juveniles producidas en los últimos años, para diversos rangos de edades y casi siempre ilustradas. Excluidas las novelas gráficas, los cómics, los libros con *pop-ups* (que tienen un componente gráfico esencial que, por ser otro código semiótico, de por sí los aparta del análisis), tenemos títulos de originales en francés, inglés, italiano y español como los siguientes:

- *Iliade*, de Nicola Cinquetti y D. Guicciardini (Lapis, 2015)
- *Iliade. La guerra di Troia*, de Laura Manaresi y Giovanni Manna (Narrativa Ragazzi, 2012)
- *Iliade. La guerra di Troia*, de S. Martelli y L. Maraja (Dami Editore, 2013),
- *La Odisea* (Tiempo de clásicos), de Albert Jané Riera, Pep Montserrat (Combel Editorial, 2010)
- *La Odisea contada a los niños*, de Rosa Navarro Durán (Edebé, 2012)
- *La Odisea*, de Joan Bosch, Joan Alberich, Joan Alberich (Almadraba Editorial, 2011)
- *Las aventuras de Ulises. La Historia de la Odisea de Homero*, de Anthony Lawton y Carlos Garcia Gual (Vicens Vives, 2014)
- *L'Illiade et l'Odyssée : D'après Homère*, de Soledad Bravi (Rue de Sèvres, 2015)
- *L'Odyssée : Suivi de Des lieux et des hommes*, de François Hartog (La Découverte, 2009)
- *The Iliad for Children*, de Alfred Church (Didactic Press, 2013)
- *The Iliad*, de Gillian Cross y Neil Packer (Candlewick Books, 2015)
- *The Iliad*, de Rosemary Sutcliff y Alan Lee (Frances Lincoln Children's Books, 2014)
- *The Odyssey for Children*, de Alfred Church (Didactic Press, 2013)
- *The Odyssey*, de Louie Stowell y Matteo Pincelli (Usborne Publishing, 2011)
- *The Odyssey: From Troy to Ithaca*, de Errikos Kalyvas y Yannis Stephanides (ek publishing & Stephanidi Publications, 2014)
- *Ulysse et l'Odyssée*, de Martine Laffon (Livre de Poche Jeunesse, 2014)
- *12 récits de l'Iliade et l'Odyssée* (Flammarion Jeunesse, 2010)

Puede observarse que he citado solo algunos ejemplos de los últimos seis años. Estas adaptaciones son tan numerosas que podríamos encontrar por lo menos una por cada año en cada lengua europea, lo cual se explica principalmente por su amplia utilización en el ámbito escolar. He excluido, pues, todas las adaptaciones infantiles y juveniles.

En el listado que detallo a continuación hay ciertas obras que habría sido interesante analizar, por cuanto postulan teorías sobre el mundo antiguo o sobre la mitología, abren discusiones sobre el género literario, tienen ciertos logros poéticos, u ofrecen perspectivas dignas de un análisis ideológico o estético, comparables con las de obras efectivamente incluidas. Lamentablemente, la mayor parte tiene argumentos que exceden y relegan los de los poemas de Homero, o que ocultan la trama homérica contando el mismo mito con otros acontecimientos. Por este motivo

o por otros de diversa índole, no pueden considerarse reescrituras estrictas ni de la *Iliada* ni de la *Odisea*. Al igual que con las obras admitidas en el estudio, las siguientes constituyen un listado forzosamente incompleto:

1. *Los bosques de Nyx*, pieza dramática de Javier Tomeo (Xordica, 1995) lleva a diversas heroínas trágicas de distintos mitos griegos, entre las que se encuentran Andrómaca, Penélope y Hécuba, a los bosques de la noche, una especie de limbo, donde recuerdan con tristeza su sino desdichado. Si bien hay referencias a los acontecimientos de los poemas de Homero y el personaje de Penélope es tratado con cierta profundidad, no se busca elaborar, en ningún caso, una historia odiseica o iliádica, por lo que esta pieza en ningún caso encaja en el concepto de reescritura.
2. *According to Helen*, de Florence Wallin (Pine Tree, 1997) es una interesantísima novela sobre la vida de Helena, narrada desde su punto de vista. Se basa en mitos de distintas fuentes y los mezcla con una teoría arqueológica sobre la diosa matriarcal preindoeuropea, de la que Helena habría sido sacerdotisa, para explicar la disputa entre troyanos y aqueos como un conflicto, aparte de político, religioso y moral, basado en la oposición de códigos de conducta. La novela abarca acontecimientos muy anteriores a la guerra de Troya y se extiende más allá de su destrucción. Lamentablemente, la porción que podríamos llamar iliádica representa una porción pequeña y está subordinada a los objetivos estéticos de la novela en su conjunto: los aqueos, los que traen la nueva religión patriarcal, son descritos como violentos, salvajes y poco compasivos, carentes de las virtudes que la cultura premicénica sí tenía. Helena, al volver con Menelao, de triunfa moralmente sobre él.
3. *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual (Instituto de la Juventud, 1998) es una pieza teatral con interesantes perspectivas ideológicas feministas, y con temas como el descubrimiento y la afirmación de la identidad. Si bien toca buena parte de la trama odiseica desde el punto de vista de la esposa de Odiseo, se ubica en un espacio y en un tiempo indefinidos; sus personajes, salvo Penélope, son un telar, una amiga y una mujer que espera. Odiseo es un héroe con sed de conquista, no alguien que se sustrae al conflicto; y sus hechos modifican sustantivamente los de la *Odisea*: no se revela a Penélope, no hay matanza de los pretendientes. Esta obra, por lo tanto, no aspira a reflejar la trama de la *Odisea* y no podemos considerarla una reescritura.
4. *The Song of Troy*, de Colleen McCullough (Head of Zeus, 1998). Se trata de una narración abarcadora de toda la guerra de Troya, que incluye sus primeros antecedentes, con muchas tramas importantes, solo una de las cuales correspondería a la *Iliada*. Uno de sus rasgos más señeros es la perspectivización múltiple; es decir, los capítulos están narrados por diferentes personajes protagonistas: Príamo, Peleo, Quirón, Helena, Paris, entre otros, lo cual confiere mucha amenidad a la novela.
5. También he debido excluir del estudio *Troy*, de Adèle Geras (Harcourt, 2000), porque si bien se ambienta en el último año de la guerra de Troya y aparecen muchos personajes de la *Iliada*, la historia de esta y la caída de Troya son solo un telón de fondo para una historia de amor que nada tiene que ver con el mito contado en Homero. La novela se

- propone ofrecer una pintura de la vida en la ciudad durante el asedio, con descripciones de la vida de personajes no aristocráticos en su interacción con los que ha traído el mito.
6. *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano (Universidad de Murcia, 2001) también tiene un argumento que concede protagonismo a Penélope y parte de la idea de que es momento de que las mujeres se expresen, lo cual es compatible con nuestra idea de reescritura; sin embargo, el hecho de que esta Penélope trágica baje al mundo de los muertos, sea una mujer intrigante y con sus artes tejedoras dé muerte a su marido puede considerarse como una demolición del mito homérico y por lo tanto incompatible con nuestro concepto de reescritura. La pieza se ambienta en una cárcel que la heroína odiseica comparte con Fedra, Medea y Clitemnestra, heroínas trágicas a las que, por su crimen, se ve de algún modo igualada.
 7. Asimismo, he descartado *Achilles*, de Elizabeth Cook (Picador, 2001). Se trata de una interesante novela de fuerte componente lírico, que merecería un interesante análisis sobre géneros literarios. Abarca la fugaz vida del héroe, desde su concepción, pasando por su educación y travestimiento en Esciro, su participación en la guerra, hasta más allá de su muerte, incluida la toma de Troya. Por desgracia, los acontecimientos de la *Iliada* se despachan a toda prisa en poquísimas páginas (págs. 31-47), de las que buena parte relatan exclusivamente la visita de Príamo a la tienda de Aquiles. El capítulo final vincula a Aquiles con el poeta romántico John Keats, que lee la traducción de Chapman de la *Iliada*, en un juego intertextual que valdría la pena analizar en otros trabajos.
 8. Lamentablemente he debido descartar *The Penelopeia* (Godine, 2003), de Jane Rawlings, porque se trata de una expansión: cuando Odiseo regresa a casa, descubre que tiene dos hijas gemelas, Ailanthis y Nerianne, concebidas poco antes de su partida, que son el motivo de una nueva aventura, esta vez protagonizada por las mujeres itacenses, que involucra visitar el oráculo de Delfos, ir a Troya, ser raptadas por Penthesilea, buscar la cura para un Telémaco herido, entre otras. Se trata, como otras recreaciones del mundo homérico, de una reivindicación del papel activo de la mujer. Como si eso no bastara para convertir la novela en objeto de estudio, también en lo formal tiene importantes singularidades: está narrada en verso y tiene importantes afinidades con las traducciones de Lattimore.
 9. También he descartado las novelas de Dan Simmons *Ilium* (HarperCollins, 2003) y *Olympos* (HarperCollins, 2005), porque se trata de transposiciones con alteraciones sustanciales del universo referencial: cuentan acontecimientos en parte compatibles con la Guerra de Troya de Homero, pero ambientados en un futuro postapocalíptico y con alteraciones sustanciales de la trama, como que Aquiles una fuerzas con Héctor para rebelarse contra el panteón olímpico.
 10. Tampoco he podido incluir *The Songs of the Kings*, de Barry Unsworth, (Doubleday, 2003), porque si bien trata un tema troyano, este es anterior a los acontecimientos tratados en las epopeyas de Homero: el episodio en Áulide, con el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón, por lo que no es comparable a ninguno de las epopeyas de Homero. Los personajes actúan conforme a valores contemporáneos, no según una ética heroica.

11. *Ulises*, de Alfonso Pindado (Fundamentos, 2003) es una pieza dramática con aires de esperpento que bebe no solo de la *Odisea*, sino también de *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán. No la podemos considerar reescritura, entre otros motivos, por la translocalización: está ambientada en el barrio de Lavapiés en Madrid, Ulises es un desempleado alcohólico, maltratador, machista y violento de muy baja extracción social, y sus aventuras son callejeras. Por otro lado, Penélope abandona a Ulises por un pretendiente, lo cual constituye una diferencia argumental considerable. Se trata de una extravagante parodia y tragicomedia urbana que muestra que una vida cotidiana sin aparente trascendencia puede ser vista como una verdadera odisea contemporánea.
12. En el *Ulises* de Gustavo Montes (Hiru, 2005), ambientado en un vertedero, el héroe es un viejo medio ciego, huido de los doctores que le practicaron una operación de cataratas hasta un mar de desechos. El personaje conserva algunos de los rasgos del héroe homérico —una tendencia incontrolable a la mentira y a la violencia— que vuelca en el otro personaje del drama: una mendiga que, sin embargo, terminará haciéndole confesar la verdad sobre su pasado: a este desdichado Ulises, su esposa ya no lo espera, sino que ha muerto hace muchos años. La mendiga funciona como una especie de sustituta de la mujer muerta y reconduce al mendigo hacia un final de cierta esperanza. Por la translocalización y alteración completa del argumento, no podemos considerar esta pieza una reescritura.
13. *The Return from Troy*, de Lindsay Clarke (Harper Collins, 2005) narra los regresos de Agamenón, Menelao y Odiseo. No puede considerarse reescritura de la *Odisea* por la importancia que concede a materiales ajenos al poema de Homero. Se trata de una expansión, una continuación del ciclo troyano con el tema del *nostos*.
14. *Troy: Lord of the Silver Bow* de David Gemmell (Ballantine Books, 2005) se ambiente en la Guerra de Troya, pero no puede considerarse una reescritura de la *Iliada*, porque esta es solo el telón de fondo de la historia de Helikaon, el joven príncipe de Dardania, perseguido por su traumática infancia, la sacerdotisa Andrómaca y legendario y vengativo guerrero Argurios. Lo mismo podemos decir de *Troy: Shield of Thunder* (Ballantine Books, 2006) y sus personajes Piria, Kalliades, y Banokles. *Troy: Fall of Kings* (Ballantine Books, 2007), sí pone en primer plano a Odiseo y contextualiza la historia con algo más de cercanía a la guerra contada por Homero, pero altera los acontecimientos sustancialmente: Odiseo se enfrenta en combate mortal a sus excompañeros.
15. *Helen of Troy*, de Margaret George (Viking, 2006), en la línea de otras novelas centradas en Helena, cuenta la historia de esta, con una focalización que no permite tratar los acontecimientos troyanos de modo que puedan interpretarse como una reescritura de la *Iliada*. Emplea considerable material no presente en Homero.
16. *Andromakhe. An Epic Novel of Troy and a Woman's Triumphant Valor*, de Kristina O' Donnelly (Rose International Publishing House, 2006) no es tampoco una recreación de la *Iliada*, sino una reivindicación de la figura de Andrómaca que abarca toda la guerra de Troya. La perspectiva es la de una mujer que soporta las desdichas y la humillación no solo por la muerte de su esposo, sino posteriormente, a manos de sus captores. De manera similar a la novela de Walin que mencioné anteriormente, presta

mucha atención al conflicto religioso entre la religión matriarcal preindoeuropea y el panteón olímpico. Como la novela de McCullough o la de Place, recrea sin particular énfasis el resentimiento de Aquiles y recoge abundantes acontecimientos anteriores y posteriores a los homéricos: la iniciación de Andrómaca en el culto de la diosa madre, su matrimonio con Héctor, la llegada de Penthesilea, el duelo con Memnón, la caída de Troya, la vida de Andrómaca en Esciro y su relación con Peleo o Pirro.

17. *Warrior Rising*, de Phyllis C. Cast (Berkley, 2008) narra la aventura cómico-erótica de dos mujeres contemporáneas, Kat y Jacky, cuyas almas entran en el cuerpo de Políxena y su sirvienta, con la misión, encargada por Afrodita, Atenea y Hera, de poner fin a la guerra de Troya. Kat ha sido elegida por Afrodita por su habilidad como psicóloga de pareja: si Aquiles supera su trastorno de estrés postraumático, si aprende a amar a Kat-Políxena y a controlar la rabia que lo quema por dentro, abandonará la guerra. Sin embargo, este Aquiles es irascible y cuando está furioso, cual Jekyll y Mr. Hyde, entra en un trance psicótico que lo vuelve un monstruo parecido al increíble Hulk. No se trata en modo alguno de una adaptación de la *Iliada*, sino de la aventura cómica de dos mujeres en unos tiempos micénicos. Si bien la ambientación coincide en líneas generales con la de los del poema de Homero, el foco es otro y no pretende rescatar en absoluto el espíritu épico ni dialogar con los valores estéticos de la obra original. Por otro lado, hay algunas diferencias con el argumento homérico que sobrepasan lo admisible en una reescritura: Patroclo no muere a manos de Héctor; Héctor no le arrebató la armadura de Aquiles; Héctor se enfrenta a Aquiles para proteger a Políxena; las puertas de Troya se abren a los guerreros aqueos mientras Aquiles veja el cadáver de Héctor; Príamo nunca rescata el cuerpo de su hijo, entre otras. Y si el planteamiento general es disparatado, el final, en que Poseidón otorga a Kat y Aquiles (que en su vida contemporánea se llamará Kirk) una isla paradisíaca para vivir felices, es delirante.
18. En *Aquel aire infinito*, de Lluïsa Cunillé (Ñaque, 2009), se nos muestra a un Ulises topógrafo dialogando, en un polígono industrial en demolición, con cuatro versiones contemporáneas de heroínas de la tragedia clásica: Electra, Fedra, Medea y Antígona, todas representadas por la misma actriz. La economía de la escena y la vaguedad de la ambientación espacio-temporal sugieren aspiraciones a la universalidad del argumento. Este Ulises, despojado de muchas de sus características homéricas (es cobarde, asexuado y poco elocuente), fracasa en su intento de vivir en un mundo posmoderno y lábil, en que tanto el futuro como el pasado son inciertos. Tanto por la pintura del personaje como por el desplazamiento espacio-temporal, debemos descartar esta tragedia como una reescritura de la *Odisea*.
19. *La Odisea*, de César Brie (CELCIT, 2009) es una comedia que modifica sustancialmente el poema homérico. He debido descartarla porque los acontecimientos están ambientados en época contemporánea y, si bien las acciones de Ulises son bastante paralelas a las de la *Odisea*, no son las mismas, no puede decirse que conserve la fábula. Los dioses, por ejemplo, son veraneantes que se asolean en la playa; Penélope es acosada por vía telefónica. Ulises está encarnado por un inmigrante ilegal que vive aventuras, como evadir la vigilancia de la policía fronteriza, escapar del oficial de migraciones

Polifemo, hasta su regreso a casa. La obra es muy estimulante, porque los paralelismos entre lo antiguo y lo contemporáneo son astutas, y por el carácter colectivo y múltiple del personaje del héroe, que es muchos Ulises, porque representa a todos los inmigrantes luchadores de la historia, de todas las nacionalidades.

20. También he descartado *The American Iliad*, de Charles Morgan (Amazon, 2009), una transposición que ambienta la *Iliada* en una colonia inglesa en Estados Unidos, en 1591. Si bien la trama es muy paralela, los personajes tienen nombres claramente reminiscentes (Agamenón es Agamemwa; Menelao, Menalat; Aquiles, Akhialpa; Patroclo, Patrok), el conflicto tiene lugar entre dos civilizaciones por el control de una plaza fuerte y en ocasiones el calco de Homero es manifiesto línea por línea, el cambio de mundo representado impide considerarla una reescritura.
21. *The Lost Books of the Odyssey*, de Zachary Mason (Vintage, 2010) es un libro de relatos lleno de hipótesis sugerentes y alguna pieza brillante, de inspiración borgesiana, como los cuentos cuarto y décimo. Si bien en todos los casos Mason parte de una situación mitológica compatible con los poemas de Homero, este libro se dedica básicamente a reelaborar la historia en innumerables maneras, siempre diferenciándose del original por la perspectiva o por la alteración de un detalle que cambia completamente la interpretación de la historia, mostrando un abanico de recreaciones de cómo pudieron haber sido los acontecimientos si algún hecho odiseico hubiese sido ligeramente distinto. Se nos muestra, por ejemplo, a un Agamenón que tiene un ejemplar de la *Iliada* consigo, una Medusa inocente que se encuentra con Odiseo en el Hades, a un Cíclope filósofo que se siente afortunado con su ceguera, o a un Odiseo capaz de procurar la muerte de Alcínoo. No se trata, por lo tanto, de una reescritura de la *Odisea*, sino de un crisol de experimentación argumental basado en el poema.
22. *The Mobled Queen*, de Mojo Place (Purple Ducks Publishing, 2011) no es una recreación de la *Iliada* desde el punto de vista de Hécuba, como podría parecer, sino toda una reconstrucción de la guerra de Troya, desde sus antecedentes hasta su caída, y el desdichado destino de la viuda de Príamo. Así pues, los acontecimientos de la *Iliada* son solo una parte de la fábula, y no particularmente focalizada, no más que los episodios de Pentésilea, Memnón, la muerte de Aquiles, el caballo de Troya, la brutalidad de Neoptólemo, entre otros.
23. *The Iliad of Homer*, (2012) de Richard Whitaker, más que una reescritura, es una traducción adaptada al inglés sudafricano, una variante marcada por la influencia de lenguas africanas, el holandés, el portugués y el malayo. Esta *Iliada* se corresponde verso a verso con el original y se aparta de las más de 70 versiones angloestadounidenses que se han publicado del poema homérico. Puesto que la transposición es de tipo lingüístico, extralingüístico, y no hay una reelaboración creativa de la narración, no es de particular interés para este trabajo, aunque la toma de postura ideológica que implica esta publicación, que reniega del *apartheid* lingüístico es muy digna de estudio.
24. *Achilles vs. Mecha-Hector. A Bronzepunk Adventure* (Createspace, 2015), de Jesse Tate, es una irreverente novela retrofuturista, afín a la ciencia-ficción y su subgénero *steampunk*, que aparentemente abarcaría el clímax de la *Iliada*, pero las diferencias argumentales y

anacronismos son tales que no puede admitirse como una reescritura. Héctor es una criatura semirrobotica propulsada por vapor, devuelto a la vida por artes y tecnologías anacrónicas. La guerra de Troya dura ya más de 12 años, Héctor coquetea con Helena, un Aquiles desfigurado se reúne abiertamente con los troyanos, Paris es rey, aparece Hércules, entre otros ucronismos tratados con humor.

25. *Giants fall*, de Edward Eaton (Smashwords, 2015) es un drama sobre el duelo entre Aquiles y Paris, posterior a los acontecimientos tratados en la *Iliada*. Abarca también la locura de Áyax cuando las posesiones de Aquiles van a parar a manos del astuto Ulises. Por su argumento, no puede tratarse de una reescritura de Homero.

2.3. Perfil del corpus y los autores de las obras incluidas en él

A continuación describiré las características más saltantes del corpus, es decir, el resultado, a grandes rasgos, de la aplicación de los criterios que acabo de mencionar, con una breve mención a los autores de las obras recogidas para el análisis, que son las siguientes:

1. *Hector and Achilles*, de Edward Eaton (2013)
2. *Homer's Odyssey. A storyteller's version*, de Sebastian Lockwood (2014)
3. *Homer's Odyssey: a Retelling in Prose*, de David Bruce (2009)
4. *Homer's Iliad: a Retelling in Prose*, de David Bruce (2012)
5. *Il mio nome è Nessuno. Il ritorno*, de Valerio Massimo Manfredi (2014)
6. *Itaca per sempre*, de Luigi Malerba (1997)
7. *La Iliada*, de César Brie (2000)
8. *La Odisea*, de Derek Walcott (2005 [1992])
9. *Memorial. A version of Homer's Iliad*, de Alice Oswald (2012)
10. *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, de Luciano de Crescenzo (1997)
11. *Odisseo y Penélope*, de Mario Vargas Llosa (2007)
12. *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco (2004)
13. *Ransom*, de David Malouf (2010)
14. *The Odyssey*, de Mary Zimmermann (2006)
15. *The Odyssey: A Dramatic Retelling of Homer's Epic*, de Simon Armitage (2006)
16. *The Penelopiad*, de Margaret Atwood (2005)
17. *The Rage of Achilles*, de Terence Hawkins (2009)
18. *The Song of Achilles*, de Madeline Miller (2011)
19. *The story of the Iliad: a dramatic retelling of Homer' epic and the last days of Troy*, de Simon Armitage (2014)
20. *Troy. Homer's Iliad Retold*, de David Boyle y Viv Croot (2004)
21. *War Music*, de Christopher Logue (2015)

La primera peculiaridad del corpus es un tanto paradójica: es amplio, pero irremediamente incompleto. Veintiuna obras constituyen un material del que pueden extraerse muchas

conclusiones. Por desgracia, ya que la producción literaria y editorial es inconmensurable, y la búsqueda puede haber tenido limitaciones, algunas reescrituras válidas seguramente habrán quedado fuera. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia de originales de autores alemanes o franceses, o de escritores griegos contemporáneos, tan orgullosos y conocedores de su pasado. Mi búsqueda, que ha tenido en cuenta los textos mencionados por libreros, bibliotecarios y profesores, y las propuestas surgidas de conversaciones con el mundo académico, y que luego ha continuado con la búsqueda en línea de términos como *Homero, Ilíada, Odisea, reescritura, adaptación, épica, Odiseo, Penélope, Aquiles, Héctor*, etcétera, en varios idiomas, en motores de búsqueda académicos, repositorios, prensa y en puntos de venta en línea, puede haber tenido algún fallo. Por ejemplo, una obra de un autor húngaro contemporáneo, si no ha sido traducida al inglés o a alguna de las principales lenguas europeas, habrá sido irremediablemente ignorada. Además, es posible que algunas obras no contengan en el título o en su descripción ninguna de las palabras claves relacionadas con los originales, por lo que es posible que hayan escapado a la búsqueda. No obstante, es casi seguro que estén incorporadas tanto las obras más ambiciosas literariamente como las más comercializadas, que son las que han tratado la crítica y los estudios literarios, y se encuentran mencionadas en los repositorios académicos; y las más populares, que se encuentran disponibles en los canales de venta. Por lo tanto, los intereses de los autores, los del público lector, la crítica y los estudios literarios se encuentran presentes. Es de presumir, pues, que haya ausencias, pero no notorias. Por otra parte, no considero que las posibles ausencias afecten a la validez del análisis, pues en cualquier caso, el corpus, por su variedad y carácter abarcador, tendrá un alto grado de representatividad. Finalmente, en el remoto caso de que las obras indebidamente no recogidas en el corpus tuvieran características muy distintas de las efectivamente incorporadas, es decir, aunque la muestra no fuera representativa, esta funcionaría, a pesar de ello, para efectuar el análisis de este trabajo, puesto que hay muestras de los distintos géneros literarios, material más que suficiente para ejemplificar las cuestiones de género literario y transmodalización.

La segunda característica significativa es la variedad, en distintos planos. El primero, que la *Ilíada* y la *Odisea* están representadas de manera comparable: 11 y 10 reescrituras, respectivamente. Esta diversidad es útil para obtener generalizaciones de cómo se reescriben una y otra obra, y analizar posteriormente las similitudes y las diferencias en el tratamiento que los autores hacen de la fábula de uno y otro texto. Con un corpus así de abundante en ambas obras, puedo eliminar del análisis los factores diferentes a la obra de partida. Se da la circunstancia, por otro lado, de que dos autores, uno de novelas (David Bruce), otro de piezas dramáticas (Simon Armitage), han reescrito los dos poemas épicos, lo cual permite el análisis de cómo se adaptan obras diferentes desde el mismo punto de vista y en géneros distintos.

Muy importante para los objetivos del presente trabajo es la siguiente característica. Los textos que he recogido son de diversos géneros: entre los épico-narrativos, nueve novelas y una epopeya; ocho obras dramáticas; una obra poético-lírica, y dos mitografías didáctico-ensayísticas. Estas cifras son bastante representativas del panorama de los géneros contemporáneos, dominado por la novela, el más productivo en la sociedad actual. Como puede apreciarse, no he excluido las mitografías, a pesar de no ser estrictamente ficcionales, porque el marco teórico de género literarios que he adoptado abarca el ensayo no ficcional, porque desde el punto de vista

de la intertextualidad tienen mucha enjundia y porque además son muy comparables a las novelas de espíritu más didáctico. Las novelas que he recogido son difícilmente clasificables dentro de los subgéneros históricos, pero tienen algunos rasgos de la novela erótica y la histórica, según los casos. Entre las obras dramáticas, predomina la comedia, pero también hay dramas y tratamientos serios con elementos de la tragedia. Están incluidos algunos casos liminares e híbridos, como novelas escritas para ser leídas en voz alta, lo cual las aproxima a lo dramático; un guion de cuentacuentos, a caballo entre lo narrativo y lo dramático, y una obra de teatro con personajes que más narran que actúan, muy cercana al arte del cuentacuentos. El poema lírico que he incluido es elegíaco y constituye una excepción notable, por cuanto la elegía no parece ser capaz de equivaler macroestructuralmente a la epopeya, pero de alguna manera narra los acontecimientos del poema. Finalmente, tenemos también un poema épico, pero en verso libre y con características absolutamente contemporáneas, difícilmente relacionables con las de la epopeya clásica, el cantar de gesta o la épica renacentista. Así pues, hay una considerable diversidad e hibridación genérica, que será objeto del análisis.

También los autores tienen características dispares. Por un lado, son de nacionalidades e identidades culturales muy diversas: hay italianos, como Baricco, De Crescenzo, Malerba y Manfredi; ingleses, como Armitage, Lockwood, Logue y Oswald. No faltan norteamericanos, como Bruce, Eaton y Miller, estadounidenses, y Atwood, canadiense; ni sudamericanos, como Brie, argentino residente en Bolivia, y Vargas Llosa, peruano de nacionalidad española residente en Inglaterra. Existen algunas identidades nacionales liminares y complejas, como la de Malouf, australiano de padre libanés y madre judía; Walcott, santalucense de nacionalidad británica. Por otro lado, escriben en distintas lenguas (italiano, inglés y español), con importantes variantes dialectales (p. ej., inglés británico, americano, caribeño; español peruano y argentino). El predominio de la literatura en inglés también es otra señal de la situación de las letras en este mundo global, dominado por la cultura de habla inglesa. Por otro lado, en el campo temático de la reescritura, la mitocrítica y la transmisión de la tradición clásica, es notorio el predominio del trabajo académico en inglés, específicamente en Inglaterra, y en italiano, a cargo de académicos italianos. Es entendible que se dé una coincidencia entre el origen del interés académico y la creación literaria, pues se trata de bienes que las culturas consideran valiosos, de modo que la escasa presencia en el corpus de obras no escritas ni en inglés ni en italiano es natural. Sobre las reescrituras en inglés, en su preámbulo al análisis de *War Music*, George Steiner apunta la inextricable tradición de la literatura inglesa y Homero (2002: 2):

No tradition of translation, adaptation, variaora both solemn and parodic, rivals that in the English language. Homer and the evolution of English have been organically interrelated from Caxton's Recuyell of the Historyes of Troye onwards, this being one of the very first books to be printed in the vernacular. If we were to include versions of single books or salient episodes out of Homer, together with translations of the Homeric Hymns, no catalogue, no library holdings would be complete. There have been almost a dozen Iliads and Odysseys in various forms of Anglo-American since E. V. Rieu's hugely popular «prose-fiction» retelling of the Odyssey in 1946.

But the important fact is not only that of abundance. It is the quality of Homeric translations or imitations in English and the stature of those engaged in the enterprise:

Chapman, Shelley, Tennyson, Browning, Pound, Graves, Lowell and Auden. After Milton, Pope's *Iliad* remains unquestionably the most impressive epic in the language. Nor is the translation of Homer, in the widest sense, limited to poets and scholars. It comprises philosophers such as Thomas Hobbes, statesmen and soldiers such as Gladstone and T. E. Lawrence, novelists of the order of Joyce and D. H. Lawrence, theoreticians of meaning such as I. A. Richards. And, at last, women are beginning to join the roll-call; for example, Jorie Graham and Louise Gluck. Samuel Butler's intuition -he was himself a translator of Homer -that the *Odyssey* is woman's work, is eliciting modern echoes. There is no obvious explanation of this uninterrupted elective affinity. The calms and thunder of the sea have inhabited English and American English from Anglo Saxon to the present, as they inhabit the *Odyssey* and its renditions from Chapman to Derek Walcott. The homoerotic athleticism, the cult of warrior friendship so vivid in the *Iliad*, may touch some deep-lying nerve in English sensibility. There is, perhaps, something profoundly British in the pathos of defeat which gives to Hector, to Priam, even to Achilles their sunset glory; witness Shakespeare's enactment of Hector's death when «ugly night comes breathing at his heels».

Finalmente, como anticipé en el apartado anterior, los autores tienen recorridos muy distintos y muy diversas aspiraciones literarias, que se plasman en los textos recogidos en el corpus. La calidad literaria, que no ha sido un criterio de selección, por fortuna es bastante alta. Tenemos, en un extremo, a dos premios Nobel, como Walcott (1992) y Vargas Llosa (2010), autores de obras maestras de poesía y novela, respectivamente; y, por otro, escritores de obras puramente divulgativas, como Bruce y Manfredi. En medio, contamos con otros autores laureados y prolíficos, como Atwood, con una trayectoria vinculada al activismo político, o Armitage, con una distinguida carrera poética, textos para la radio y muy relacionado con el mundo académico. También vinculada a la esfera académica, por su formación, está Madeline Miller, joven autora del superventas incluido en el corpus. Baricco, autor del superventas *Seda*, tiene también una larga carrera en distintos géneros, con logros literarios notables. Tampoco puede decirse que las trayectorias literarias de los polígrafos Malerba y De Crescenzo, o del talentoso narrador que es David Malouf, sean menos que impresionantes. El recorrido de Eaton y Brie, que combinan dramaturgia y dirección de teatro, en sus diversas ramas, es también interesante, ya por su dimensión estética, ya por sus reivindicaciones, ya porque sus textos parecen surgidos entre bambalinas, con la participación de actores, para la escena. No es objetivo de este trabajo profundizar en los méritos de los escritores tenidos en cuenta, sino simplemente dar fe, muy a vista de pájaro, de sus diferentes situaciones y de la representatividad que dicha variedad sugiere, de modo que no profundizaré en la descripción de su trayectoria y logros literarios.

2.4. Reescrituras de la *Iliada* incluidas

2.4.1. Género poético-lírico

Memorial. A version of Homer's Iliad, de Alice Oswald

Oswald, A. (2012). *Memorial: a version of Homer's Iliad*. Nueva York: W.W. Norton & Co.

Se trata de una adaptación elegíaca del poema homérico que busca asimilarse a un monumento fúnebre, un cementerio lírico. Ya desde su propio título, podría decirse que el objeto del poema es proporcionar a las vidas efímeras la gloria imperecedera, evitar la muerte definitiva de los caídos, pero al mismo tiempo, como veremos más adelante, cuestiona la capacidad de la poesía para ello. El foco de este poema ya no se encuentra en la narración de los hechos de la *Iliada*, sino en la lamentación por las muertes, y es solo a partir de ellas que surge la narración, pero siempre con el fin de acentuar su carácter luctuoso. Si bien se trata de una recreación más de la atmósfera que de la historia, *Memorial* reescribe la *Iliada* en uno de sus aspectos esenciales (la guerra, la muerte y la gloria imperecedera a la que aspiran los héroes) de comienzo a fin y trasluce la trama central (las consecuencias del resentimiento de Aquiles) con brillantez. Su estatuto genérico, discutible por la presencia de elementos épico-narrativos, es tema de discusión en el capítulo de análisis de este trabajo.

El poema puede dividirse en tres partes:

- La primera, un listado de nombres de los griegos y troyanos caídos en la *Iliada*, en el orden en que murieron. La relación empieza con Protesilao, el primero de los muertos, y termina con Héctor, el último.
- La segunda, el cuerpo principal del poema, una colección de lamentaciones por cada uno de los caídos con nombre propio en la *Iliada*. La estructura de esta segunda parte, a su vez, imita la poesía elegíaca griega, en la que un poeta conducía el canto y había un responso, una antifona, a cargo de un coro de mujeres. Así pues, cada lamentación consta de una estrofa elegíaca, donde se cuenta una breve biografía del caído (cuyo nombre aparece en mayúsculas), las circunstancias de su muerte y sus deudos; y un responso de un coro imaginario, que canta dos veces un símil, muy en la línea de la poesía pastoral y también de la homérica, que compara las acciones bélicas con la naturaleza.
- La tercera parte es una colección de símiles, cada vez más breves, como un degradé del poema hasta su propia extinción. Los símiles ya no son alusivos a la vida de un caudillo en particular, sino a la vida efímera en general.

Sobre el listado de nombres, primera parte del poema, quizá solo convenga destacar dos detalles: el primero, que no hay distinción alguna entre griegos y troyanos, por lo que se resalta el hecho universal de que frente a la muerte todos los seres humanos son iguales; el segundo, que los nombres se figuran en mayúsculas, como en la escritura epigráfica funeraria, un recurso que acerca el poema hacia su objetivo de representar un monumento funerario.

El cuerpo del poema puede entenderse como un extenso ejercicio de *variatio*: no hay dos lamentaciones iguales, lo cual subraya la individualidad de cada personaje y lo rescata de la anonimidad. La variación se da en muchos planos (sintáctico, estilístico, retórico), uno de los cuales es la posición en que aparece el nombre del caído. En la mayor parte de los casos, la biografía se abre con él, pero Oswald a veces dispone estratégicamente los elementos para conseguir un efecto diferente, como aquí (p. 55), en que el nombre del guerrero cierra la lamentación:

The River Axius has the silverest sweetest water
It flows through Paonia
Where there are bison in the hills
And men make curved bows from their horns
To get there you have to go miles over mountains
Some of his me might make it
But not PURAICHMES

Muchas veces las descripciones de las muertes poseen una crudeza similar a la del original (p. 16), que resalta la atrocidad de la guerra:

And PEDAEUS the unwanted one
The mistake of his father's mistress
Felt the hot shock in his neck of Mege's spear
Unswallowable sore throat of metal in his mouth
Right through his teeth
He died biting down on the spearhead

Entre las biografías elegíacas, hay descripciones nítidas del sinsentido de la guerra (págs. 45-46):

Somebody's husband somebody's daughter's husband
Stood there stunned by fear
Like a pillar like a stunted tree
He couldn't bend his roots
His armour was useless it simply
Cried out and broke open oh
There stood ALCATHOUS and a spear
Knowing nothing of his wedding
Not knowing his feelings or his wife's face
Or her doting parents or her incredible needlework
That spear went straight through his heart
And began to tick tick tick but not for love

Tampoco son raras las reflexiones sobre la imposibilidad de evitar la muerte, como en la célebre muerte de Sarpedón, hijo de Zeus (p. 58):

SARPEDON the son of Zeus
Came to this ungreen ungrowing ground
Came from his cornfields from his leafy river
From his kingdom of paths and apple groves
And was killed by a spear

Then for a long time he lay crumpled as linen
Until two soft voiced servants Sleep and Death
Carried him home again they left him
Folded on the grass and a breeze from heaven
Almost lifted him up almost shook him out
And set him sighing and whispering but no one
Not even a great man not even a son Zeus
Can buy or steal or borrow back his own last breath
Once he has hissed it out
Through the shutter of his teeth

Los símiles son particularmente interesantes, ya que no buscan paralelismos completos, exactos y evidentes como los homéricos, sino que son imágenes naturales con algún pequeño elemento común, un anclaje que el lector debe encontrar, para construir la similitud. La matanza que lleva a cabo Aquiles en el río (mata a Tersíloco, Midón, Astípilo, Mnesio, Trasio, Enio y Ofelestes) da pie a un símil: un pescador emerge del mar con las manos llenas de ostras (p. 68), pero no se dice que el pescador sea Aquiles, ni que el mar sea el río Escamandro ni que sus víctimas sean ostras como trofeos de guerra y gloria.

Like when a man dives off a boat
Into wind-blackened water
He vanishes then surfaces
With his thoughts the other way up
And his hands full of oysters

En la muerte de Escamandrio (p. 15) no hay signos explícitos (no se compara explícitamente al caudillo caído con la protagonista del símil) para interpretar esta imagen como la de la desesperación casi infantil por aferrarse a la vida:

Like when a mother is rushing
And a little girl clings to her clothes
Wants help wants arms
Won't let her walk
Like staring up at that tower of adulthood
Wanting to be light again
Wanting this whole problem of living to be lifted
And carried on a hip

Algo similar puede decirse de la muerte de Ilíoneo (págs. 49-50):

Like oak trees swerving out of the hills
And setting their faces to the wind
Day after day being practically lifted away
They are lashed to the earth
And never let go
Gripping on darkness

El aferrarse a la vida es similar a la fuerza de las raíces que sujetan el árbol a la tierra, a pesar de los embates del peligro de la guerra. Lo que no se dice en el símil es que finalmente el árbol es arrancado por el viento. Siempre hay, en los símiles, un elemento incompleto que el lector debe reconstruir. Así pues, el ejercicio intelectual de encontrar la manera en que el símil se relaciona con la biografía es un importante estímulo para el lector. En algunos casos, estos símiles pueden funcionar simplemente como imágenes del paisaje de la muerte y ayudan a llegar a esa esencia épica que el lector asimila, pero justo cuando empieza a entenderse la relación entre la biografía y el símil, este se repite, reforzando su efecto plástico, puesto que se resalta el mundo que el guerrero ha perdido y no volverá a ver.

Naturalmente, las muertes de Patroclo y Héctor son tratadas con una grandeza particular, ya sentimental o desgarrada. Patroclo, en el momento de la muerte, tras su ceguera por desoír el consejo de Aquiles, se da cuenta súbitamente de que no lo volverá a ver, lo cual se compara con la nostalgia de un marinero (págs. 60-61):

Like a moonlight
Or the light of a bonfire
Burning on the cliffs
When sailors get blown along
Homesick over the sea
They notice that far-off fire
And think of their wives

La muerte de Héctor fin del cuerpo principal del poema, se trata con crudeza: a pesar de ser el caudillo más importante de los troyanos, muere como cualquier otro ser humano: «And HECTOR died like everyone else» (p. 68). Para acentuar la elegía, se recrea el cruel destino de Andrómaca, tratado en la tragedia griega posterior (p. 69):

His wife was Andromache
One day he looked at her quietly
He said I know what will happen
And an image stared at him of himself dead
And her in Argos weaving for some foreign woman
He blinked and went back to his work
Hector loved Andromache
But in the end he let her face slide from his mind
He came back to her sightless
Strenghtless expressionless
Asking only to be washed and burned
And his bones wrapped in soft cloths
And returned to the ground

Como puede verse, el poema, astutamente no se olvida de recrear, aunque sutilmente, dos momentos célebres de la *Ilíada*: la despedida de Héctor y Andrómaca, donde se trata el destino trágico de Héctor y el abandono de su deber como esposo; y, naturalmente, el pasaje final del poema homérico, los funerales de Héctor. Así pues, la narración de todos los acontecimientos principales está embebida en la colección de lamentaciones.

Tras la muerte de Héctor, empieza la colección de símiles de la tercera parte. El poema se va evaporando con evocaciones de la fugacidad de la vida y la naturaleza humana. La primera de ellas (p. 70) es clave para entender el sentido general de la obra:

Like leaves who could write a history of leaves
The wind blows their ghosts to the ground
And the spring breathes new leaf into the woods
Thousands of names thousands of leaves
When you remember them remember this
Dead bodies are their lineage
Which matter no more than the leaves

En ella se cuestiona el carácter perenne y monumental de la poesía contrapuesto a la vida humana, tema que se retomará en el final mismo del poema. Es inevitable comparar la aspiración inmortal del concepto de memorial con la del *kléos*, la fama imperecedera a la que aspiran los héroes homéricos. ¿Es, entonces, este poema un vehículo de *kléos* y, por lo tanto, épico, o una lamentación del olvido en que han caído los héroes? Retomaré este tema en la cuarta parte de este trabajo.

Finalmente, el poema desaparece, muy elegantemente, con una imagen que compara la poesía con la vida humana (p. 81):

Like when a god throws a star
And everyone looks up
To see that whip of sparks
And then it's gone

La tercera parte del poema está muy conseguida, porque en ella se crea la paradoja de que ya no solo las vidas son efímeras, por contraste con el monumento perenne, sino que el propio poema, el propio monumento, se extingue. Esta tercera parte eleva el contenido del poema mucho más claramente a un mensaje sobre lo efímero de la vida humana.

En el prólogo (p. x), Oswald explica su relación con el texto homérico:

I should add a note about my attitude to the printed *Iliad*. My 'biographies' are paraphrases of the Greek, my similes are translations. However, my approach to translation is fairly irreverent. I work closely with the Greek, but instead of carrying the words over into English, I use them as openings through which to see what Homer was looking at. I write through the Greek, not from it — aiming for translucence rather than translation. I think this method, as well as my reckless dismissal of seven-eighths of the poem, is compatible with the spirit of oral poetry, which was never stable but always adapting itself to a new audience, as if its language, unlike written language, was still alive and kicking.

Así pues, hay una intención de vincular este poemario a la sagrada tradición oral de textos vivos, que no es otro que el del cultivo de la memoria, que no es otro que el de la *Ilíada*, un texto que nació sin fijarse, mutando de recitación en recitación. Así pues, *Memorial* es una evocación de la tradición fluida, viva, un «cementerio oral» que recrea la *Ilíada* en la medida en que se trasluce e

insinúa la batalla, el sangriento encuentro entre los ejércitos, el crepitar de las piras funerarias y los lamentos de los deudos.

2.4.2. Género épico-narrativo

War Music, de Christopher Logue

War Music es una adaptación épica de la *Iliada* de ambición monumental e irremediabilmente inconclusa, ya que el autor falleció el año 2011. En su conjunto, abarca poco más de la mitad de la *Iliada* de Homero. La inclusión de esta adaptación en el corpus se justifica porque, si bien empezó a escribirse 30 años antes de la fecha de entrada en el corpus, el autor siguió publicando entregas hasta el año 2005. A diferencia de las otras obras de este corpus, que se han publicado completas desde su primera edición, esta obra se ha publicado por entregas que se extienden por más de 40 años. La historia editorial completa de *War Music* es la siguiente:

- **1959** «From Book XXI of Homer's *Iliad*». Se trata de la adaptación de la lucha de Aquiles con el río Escamandro, encargada por la BBC y posteriormente incluida en *Selected Poems* (Faber and Faber, 1996: 134–41). En rigor, no forma parte de *War Music*, aunque es un claro antecedente del proyecto, por lo que vale la pena tenerlo en cuenta.
- **1962** *Patrocleia: Book XVI of Homer's Iliad adapted by Christopher Logue* (Scorpion Press, Londres). Fue reimpressa en 1969.
- **1967** *Pax: Book XIX of the The Iliad, translated by Christopher Logue* (Rapp & Carroll). Se publicó por primera vez como una edición limitada en Turret Books (Londres).
- **1981** *War Music* (Jonathan Cape). Abarca un prólogo, «Patrocleia», «GBH» y «Pax». Lo reeditó Faber & Faber en 1988.
- **1991** *Kings* (Faber & Faber).
- **1994** *Husbands* (Faber & Faber).
- **1997** *War Music: An Account of Books 1–4 and 16–19 of Homer's Iliad* (Farrar, Straus & Giroux). University of Chicago Press publicó una edición de esta versión en el 2003.
- **2001** *War Music: An Account of Book's 1–4 and 16–19 of Homer's Iliad* (Faber & Faber). Esta versión que recoge más libros que la anterior, incluye revisiones de *War Music* (1981), *Kings* (1991) y *The Husbands* (1994), y recoge modificaciones que no están presentes en las ediciones de Farrar, Straus and Giroux de 1997 y la de University of Chicago Press del 2003.
- **2003** *All Day Permanent Red* (Faber & Faber).
- **2005** *Cold Calls* (Faber & Faber). Esta entrega fue galardonada con el Whitbread Poetry Prize del 2005.
- **2015** *War Music: an account of Homer's Iliad*. (Faber & Faber). Es una edición póstuma, a cargo de Christopher Reid, que abarca todo el material anterior con algunos fragmentos de libros inconclusos recogidos en «Big Men Falling a Long Way».

Ahora bien, puesto que el énfasis de este trabajo no es rigurosamente filológico ni está basado significativamente en la historia textual, para evitar confusiones me referiré a estas ediciones, en particular la última, que posiblemente sea la versión que pase a la posteridad:

- Logue, C. (1997). *War Music: An Account of Books 1–4 and 16–19 of Homer's Iliad* Chicago: The University of Chicago Press.
- Logue, C. (2003). *All Day Permanent Red. The first battle scenes of Homer's Iliad*. Nueva York: Farrar Straus & Giroux.
- Logue, C. (2005). *Logue's Homer: Cold Calls: War Music Continued*. Londres: Faber & Faber.
- Logue, C. (2015). *War Music: an account of Homer's Iliad*. Londres: Faber & Faber.

La primera referencia (1997) recopila las tres primeras entregas en orden de correspondencia con la *Iliada*. La primera de ellas, «Kings», corresponde a los libros 1 y 2, es decir, desde el conflicto de Aquiles con Agamenón (los reyes) hasta la reunión de los ejércitos. La segunda parte, «The Husbands», abarca los libros 3 y 4, y narra el duelo entre Paris y Menelao (los esposos), la flecha de Pándaro y la ruptura de la tregua. La tercera, «War music», corresponde a los libros 16-19 y tiene, a su vez, tres partes: 1) «Patrocleia», desde el ruego de Patroclo a Aquiles, la vuelta de los mirmidones a la batalla, la gesta y muerte de Patroclo; 2) «GBH» (que significa '*grievous bodily harm*'), la lucha por el cadáver de Patroclo, el lamento de Aquiles y el encargo de la nueva armadura; 3) «Pax», la reconciliación entre Agamenón y Aquiles, y el regreso de este a la refriega. Las últimas entregas que hizo Logue en vida, «All Day Permanent Red» y «Cold Calls» dan cuenta de pasajes entresacados, sin una correspondencia o un orden fácilmente rastreable, entre los libros quinto y décimo del texto homérico, principalmente con escenas de batalla, la aristía de Diomedes, el auge de los troyanos y la desesperada e infructuosa embajada a Aquiles. «Big Men Falling a Long Way», incluida en la edición del 2015, contiene un preámbulo y fragmentos correspondientes a partes de los libros 10, 14, 21 y 22, además de algunos de difícil adscripción. A continuación, repasaré algunas de las señas de identidad de esta adaptación, rasgos del estilo y recursos poéticos de Logue que están presentes en todas las entregas, aunque con una frecuencia desigual: si bien sigue habiendo, por ejemplo, abundantes irrupciones anacrónicas (o lo que algunos críticos llaman ironía temporal) en todas las entregas, algunos rasgos se diluyen en las dos últimas (2003 y 2005), menos proclives a los símiles largos y menos dialogantes con el lector; otros rasgos, como la descripción minuciosa de las escenas de violencia y la inclusión de material sin correspondencia en la *Iliada*, aumentan.

La obra está concebida para su ejecución oral y, como explica el mismo Logue en el prólogo (1997: vii), nació como un encargo de la BBC para su difusión radial. Como se verá más adelante, para el poeta inglés la recitación es indesligable de la poesía. Al mismo tiempo, se vale de recursos visuales, casi cinematográficos, que se hacen eco de la música del verso para estimular la imaginación visual del oyente. Hay un extraordinario manejo de la tensión, una maestría notable en la gradualidad del desenvolvimiento de la acción. Uno de los recursos para ello es la administración de líneas de blanco como marcas de pausa, pensadas para la representación oral. En el pasaje de la salida de los ejércitos (1997: 90-91) pueden apreciarse estos rasgos:

Within: Prince Hector's mass,
Without: a pause, until
Paramount Agamemnon, King of kings,
The Lord of Mainland and Island Greece,
Autarch of Tiryns and Mycenae, looked
Now right, now left,

Then at the Wall, then into Heaven, and drew his sword.
And as he drew, Greece drew.
And this dis-scabbarding was heard in Troy
Much like a shire-sized dust-sheet torn in half.

A second pause. And then
At Agamemnon's word the Greeks moved on
Down the low hill to Troy
As silently as if they walked on wool.

The gates swing up:
The Scean, the Dardanian, the South.

Hector: «Not yet.»

«Not yet.»

Then:

«Now.»

Vemos, pues, la lentitud de Agamenón, el detalle de cada gesto significativo, y sentimos la expectación y la ansiedad de las tropas, deseosas de avanzar. En este pasaje observamos el estilo cinematográfico al que aludí anteriormente: vemos con nuestros propios ojos el grandioso despliegue de miles de soldados unidos bajo el nombre *Greece*. Hay también rasgos de economía narrativa que dan fuerza a la expresión: Héctor responde a las instancias de salir a la batalla, pero solo oímos lo que dice Héctor, no figuran las palabras de quien pide salir. Este manejo al mismo tiempo cinematográfico y oral lo podemos encontrar en descripciones como la siguiente, de cuando los ejércitos se acercan (1997: 91):

While pace on pace the Greeks came down the counterslope
With blank, unyielding imperturbability.

25 yards between them.

20.

Then,
As a beam before its source,
Hector sprang out and T'd his spear; halted his lines;
Then lowered it; and stood alone before the Greeks.

Un recurso empleado en momentos climáticos es la apóstrofe a los héroes, una técnica que ya se encuentra en Homero. Por ejemplo, cuando se avecina la muerte de Patroclo, el narrador se dirige directamente a él, reprochándole su extralimitación y anunciando su muerte (1997: 163):

You overreached yourself, Patroclus.
Yes, my darling,

Not only God was out that there but Lord Apollo.
*«You know Apollo loves the Trojans: so,
 Once you have forced them back, you stop.»*
 Remember it, Patroclus? Or was it years ago
 Achilles cautioned you outside his tent?
 Remembering or not you stripped Sarpedon's gear
 And went for Troy alone.

En el episodio en que Aquiles recibe la noticia de la muerte de su amigo, la apóstrofe da un paso más allá: el narrador no solo se dirige a Aquiles, sino que también le ordena qué hacer para exteriorizar su dolor, con un efecto potentísimo (1997: 190):

Down on your knees, Achilles. Farther down.
 Now forward on your hands and put your face into the dirt
 And scrub it to and fro.
 Grief has you by the hair with one
 And with the forceps of its other hand
 Uses your mouth to trowel the dogshit up

A veces la voz poética toma la forma de un narrador personaje anónimo, que representa a una colectividad, la del soldado de a pie. Con frecuencia la perspectiva es de un «nosotros» de la hueste griega, como tras la flecha de Pándaro, los soldados alzan la espada copiando el gesto de Menelao (1997: 123): «A hundred of us pitch our swords to him...». Un tema recurrente en *War Music* es que la violencia ciega enceguece, el frenesí de sangre equipara a agresores y víctimas, a griegos y troyanos, y que en la confusión de la batalla todo puede ocurrir. En este pasaje, (1997: 162) la confusión que impera es tal que los soldados (ese *we* que narra) saben que están yendo contra sus compatriotas y no pueden evitarlo:

The captains in their iron masks drift past each other,
 Calling, calling, gathering light on their breastplates;
 So stained they think that they are friends
 And do not turn, do not salute, or else salute their enemies.
 But we who are under the shields know
 Our enemy marches at the head of the column;
 And yet we march!
 The voice we obey is the voice of the enemy;
 Yet we obey!
 And he who is forever talking about enemies
 Is himself the enemy!

En ocasiones, la voz poética dialoga con el lector y lo invita a adoptar la perspectiva cinematográfica ya descrita. En este caso, cuando nos invita a prestar atención a algo que ocurre en la distancia (1997: 139) surge también el anacronismo: «Raise your binoculars. / The dukes of Troy—Hector among them. / Hector's face. Faces near Hector's face. / Aeneas, Gray, Sarpedon, Akafact. / Faces near Hector's face say *Nom*». El siguiente pasaje también ejemplifica este dirigirse al lector. Cuando, antes de volver a la batalla, Aquiles suelta su grito, se aprecia el mismo recurso para una descripción cinematográfica:

Look north.
Achilles on the rampart by the ditch:
He lifts his face to 90; draws his breath;
And from the bottom of his heart emits
So long and loud and terrible a scream,
The icy scabs at either end of the earth
Winced in their sleep; and in the heads that fought
It seemed as if, and through his voice alone,
The whole world's woe could be abandoned to the sky.

And in that instant all the fighting glassed.

El poeta emplea no pocos recursos tipográficos, como líneas de blanco para las pausas, cursivas para el énfasis, las plegarias y las invocaciones a los dioses. Para pedir su ayuda en la batalla, Odiseo se dirige a Atenea así (2003: 17): «*Brainchild Athena, Holy Girl, / (...) Yet, Daughter of God, without your help / We cannot last*». Hay un caso notable de uso de la tipografía: texto con un cuerpo muy superior al general para subrayar la potencia y magnitud de la fuerza y la voz divinas, que debían corresponderse en la recitación, con notables subidas del volumen. En la «Patrocleia», tenemos dos momentos muy claros en que Apolo interviene. El primero (1997: 165) para advertirle a Patroclo de que no debe seguir:

«Greek,
Get back where you belong!»

So loud
Even the Yellow Judges giving law
Half-way across the world's circumference paused.

«Get back where you belong!
Troy will fall in God's good time,
But not to you!»

La segunda utilización de un cuerpo de letra extraordinario simboliza la magnitud de la fuerza de Apolo, que ha golpeado a Patroclo. En este caso (1997: 168-170), el nombre del dios, en mayúsculas, cubre dos páginas completas y en la tercera aparece el predicado de la oración: «Struck».

Los símiles, algunas veces breves, otras muy largos (1997: 156), sirven para dar un respiro a la narración, suelen estar anteceditos por una línea de blanco, es decir, por una pausa significativa, y empiezan una nueva sección con un cambio de tercio, que permite que el lector vacíe sus sentidos para prestar atención a un nuevo episodio. Así se cierra el libro «Kings» (1997: 140):

And when the armies met, they paused,
And they swayed, and then they moved
Much like a forest making its way through a forest.

(...)
 And now it has passed us the sound of their war
 Resembles the sound of Niagara
 Heard from afar in the still of the night.

Estos símiles no siempre siguen la estructura homérica «Así como...; de esa manera...», sino que pueden adoptar formas semideconstruidas como la siguiente (1997: 176), apóstrofe al lector incluida:

Picture a yacht
 Canting at speed
 Over ripple-ribbed sand.
 Change its mast to a man,
 Change its boom to a bow,
 Change its sail to a shield:
 Notice Merionez
 Breasting the whalebacks to picket the corpse of Patroclus.

La obra contiene anacronismos puntuales, totalmente deliberados, que son irrupciones de lo contemporáneo en el mundo de Homero. Por ejemplo, cuando Afrodita se queja ante Zeus de la herida que le ha causado Diomedes, es con estas palabras (2005: 27): «Human strikes god! Communism! The end of everything!». Hay casos curiosos, como este en que Agamenón aprovecha la palabra japonesa *san* para ironizar sobre el estatus de señor de Aquiles y *Miss* para resaltar la belleza de Briseida (1997: 15): «Now listen carefully—I shall be at you gate/Demanding Uxa, Ajax, or/At my lord Diomed's for Gwi, Or leaving yours, truth's pet, Achilles-san, With Miss Briseis on my arm». Y casos más manifiestos, como este (1997: 21): «Atreus is King. What need has he to keep/A helicopter whumping in the dunes». Quizá ciertos gestos de humor presente en la obra puedan considerarse anacronismos también (2005: 35): «King Agamemnon of Mycenae,/ God called, God raised, God recognised, / You are a piece of shit».

Con mucha frecuencia, Logue se inventa nombres para personajes secundarios, como *Uxa*, *Gwi*, concubinas capturadas; *Zeeteex*, *Opknocktophon*, *Chylabborak*, *T'lesspiax*, *Thackta* o *Axanapart*, caudillos troyanos. La finalidad parece ser restituir el exotismo y la distancia del lector, quizá familiarizado con Homero, y pintar a los aliados de Troya y Grecia como gentes venidas de culturas diferentes. Esta opción es compatible con la escritura no convencional de algunos personajes importantes, como *Cryzeex*, en lugar de *Chryses*, *Merionez* en vez de *Meriones* o *Diomed* sustituyendo a *Diomedes* o *Diomede*.

No es infrecuente encontrar otras figuras retóricas, como la metáfora, la hipérbole y la personificación. Por ejemplo, hacia el final de «Pax», cuando paradójicamente Aquiles viste su nueva armadura para la batalla (1997: 213), encontramos algunas metáforas que encierran poderosas sinestesias. :

Though it is noon, the helmet screams against the light;
 Scratches the eye; so violent it can be seen
 Across three thousand years.

Esta hipérbole, además de fundir tiempo y distancia, contiene un guiño a la pervivencia del mito hasta nuestros días que sugiere la inmortalidad de Aquiles. Hay otras hipérboles elegantes en el poema, como la siguiente, cuando Héctor se muestra a los aqueos para parlamentar sobre la tregua (1997: 91): «Then hands removed Prince Hector's shield, his spear, / And all Greece saw his massive frame, historical / In his own time, a giant on the sand (...)».

Al poema tampoco le faltan las descripciones inteligentes, como la personificación en la muerte de Téstor a manos de Patroclo (1997: 157), en que el caudillo griego es sinónimo de muerte: «And it was there that Thestor, Enop' boy, / Met that circumstance in nature / Gods call Fate, and on this day, men called Patroclus».

Por momentos se aprecia en Logue la misma fascinación de Homero por el poder de la palabra, como en esta descripción de la voz de Odiseo (1997: 93): «However, once it passed his teeth, his voice possessed / Two powers: to charm, to change— / Though if it were the change that made the charm / Or the charme the change, no one was sure». Los orígenes y paradojas de la retórica se tratan también más adelante, con motivo de la paz entre Agamenón y Aquiles. La profunda reflexión, como puede verse, está ejemplarmente relacionada con la trama (1997: 203-204):

Ever since men began in time, time and
Time again they met parliaments,
Where, in due turn, letting the next man speak,
With mouthfuls of soft air they tried to stop
Themselves from ravening their talking throats;
Hoping enunciated airs would fall
With verisimilitude in different minds; soft air
Between the hatred dying animals
Monotonously bear toward themselves;
Only soft air to underwrite the in-
Built violence of being, to meld it to
Something more civil, rarer than true forgiveness.
No work was lovelier in history;
And nothing failed so often: knowing this
The army came to hear Achilles say:
«Pax, Agamemnon.» And Agamemnon's: «Pax».

En el poema de Logue, el estatus de Zeus como dios supremo se marca de una forma cualitativamente diferente y de resonancias cristianas contemporáneas: solo él es *God* con mayúsculas, en singular. Cuando Atenea lo apremia para que castigue a los troyanos, responde (1997: 125): «Child, I am God, / Please do not bother me with practicalities». Cuando Aquiles ruega a Zeus que Patroclo regrese vivo de su incursión con los mirmidones (1997: 151) se dirige a él con una clara referencia al Padre Nuestro: «*Our father, Who rules in Heaven, / Because Your will is done where will may be*». Cuando Héctor le dedica con una plegaria la victoria en la guerra, Zeus responde (2003: 11): «Ont hearing this, / To welcome Hector to his death / God sent a rolling thunderclap across the sky». También la espiritualidad arcaica de los rituales queda recogida, como cuando Príamo hace el sacrificio antes del combate singular de Menelao y Paris, descrita como una especie de comunión profana, con más de una resonancia cristiana (1997: 118):

And as the silence that came after it
Increased the depth and wonder of the day,
The heroes filled their drinking cups with wine
Sainted with water, which is best, and sipped;
And what is them was noble, grew;
And truthfulness, with many meanings, spread
Over the slopes and through the leafy spears
As Priam thrust the knife into the white lamb's throat
(Which did not struggle very much) and pressed it down,
Into the black lamb's throat, and pressed it down,
Then, as the overlords spilt out their cups,
Lifted the pan of blood Talthibios had caught,
Bright red in silver to the sun.

«*Amen.*»

And then:

—Two
 —Two
 Two-three

The drum.

Así pues, Logue incluso nos proporciona la música que cierra el sacrificio, con el ritmo marcado por esas pausas que dan las líneas de blanco que mencioné anteriormente, y el ritmo exacto de los tambores. Este manejo de las pausas también se aprecia al comienzo de la «Patrocleia», cuando Patroclo le pide a Aquiles que le deje comandar las tropas en su lugar para ayudar a los griegos (1997: 146):

«Let me go out and help the Greeks, Achilles.
Let me command your troops, Part of them, then?
And let me wear you bronze.»
 Still.
 «Man—it will be enough!
Me, dressed as you, pointing the Myrmidons...
The sight alone will make Troy pause, and say:
'It's him.' A second look will check them, turn them,
Give the Greeks a rest (although war has no rest) and turned,
Nothing will stop us till they squat behind their Wall.»

And so he begged for death.

Esta acotación final, con esa pausa trágica delante, anuncia con ironía el destino de Patroclo, que se redondea en el pasaje de su muerte, que predice la de Héctor, a manos de Aquiles. Al agonizar,

Patroclo vaticina el destino del caudillo troyano, que contesta con una sola palabra maestra, que no sabemos si desafía su destino o lo confirma (1997: 171):

«Big mouth.
Remember it took three of you to kill me.
A god, a boy, and, last and least, a hero.
I can hear Death pronounce my name, and yet
Somehow it sounds like Hector.
And as I close my eyes I see Achilles' face
With Death's voice coming out of it.»

Saying these things Patroclus died.
And as his soul went through the sand
Hector withdrew his spear and said:
«Perhaps.»

Sirvan estos ejemplos como muestra de la preocupación del autor por cerrar con extremo cuidado cada escena, cada pasaje, con una palabra sugerente, que multiplique su significado y cree expectación con lo que acontecerá después.

Esta recreación libérrima de la *Iliada* es tremendamente original como planteamiento y sumamente lograda como realización de dicho planteamiento. El poema parece carecer de versos irreflexivos, automáticos, copiados distraídamente del original; por el contrario, *War Music* condensa y reescribe el material homérico con máxima intención y concentración, en un esfuerzo creativo permanente, desplegando un extenso repertorio de recursos poéticos estrechamente interrelacionados, lo cual lo dota de una potencia expresiva extraordinaria y una vitalidad totalmente contemporánea, que la hace apta para su recitación en voz alta, otra cualidad homérica. Destaca particularmente en el manejo de los tiempos, la descripción de lo grandioso y los climas cinematográficos. Virtuoso para la hipérbole, la amplificación, el despliegue exuberante, Logue da muestras de un talento genial para narrar lo solemne, lo heroico, lo épico.

Homer's Iliad: a Retelling in Prose, de David Bruce

Bruce, D. (2012). *Homer's Iliad: a Retelling in Prose*. Tarragona: Juan Moyano. [Versión para Kindle]
Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta adaptación novelística de la *Iliada* está marcada por una profunda vocación didáctica: se encuentra en prosa, es más breve que el original y tiene un estilo mucho más sencillo y actual. Uno de sus rasgos más señeros es que está inundada de comentarios explicativos en boca de los personajes o del narrador. En ellos se detallan insistentemente conceptos clave de la épica, de la mitología y, en general, de la cultura griega clásica. Su estatuto genérico, digno de análisis por la presencia de elementos didáctico-ensayísticos, es tema de discusión en el capítulo de análisis de este trabajo.

La estructura de la obra reproduce rigurosamente la del original: 24 capítulos correspondientes a los 24 cantos, pero con títulos descriptivos para orientar al lector. Así pues, los primeros tres

capítulos se llaman «The Rage of Achilles and the Quarrel by the Ships», «Agamemnon's Dream and the Great Gathering of Armies» y «Helen Reviews the Greek Champions». Es significativo que la obra contenga dos extensos apéndices: «Important Terms», «Background Information», de gran utilidad escolar, pues repiten, para afianzar su aprendizaje, lo que tan diligentemente el autor ha expuesto a lo largo de los 24 capítulos.

Un ejemplo de hasta qué punto descende la intención didáctica es el de la explicación por parte del narrador de palabras relativamente comunes, como *rhetoric* (p. 10): «Nestor, the king of Pylos, was an old man and the wisest of the Greeks. He knew how to use rhetoric; he could speak persuasively». El narrador también explica términos literarios menos comunes (p. 75): «Athena decided to help Diomedes achieve great glory. She would help him have an *aristeia*: a day of glory in battle — a day in which he would fight so well that a bard would sing his deeds of courage and his fame would never die». A veces el feroz ímpetu didáctico no deja pasar ninguna ocasión para añadir información, que puede ser más o menos apropiada a las circunstancias, como este pasaje de la arístia de Diomedes (p. 82): «Diomedes caught up to Aphrodite and rushed her and stabbed her wrist with a spear. Ichor, the blood of the gods, flowed from the wound. Gods drink nectar, they eat ambrosia, and ichor flows in their veins». Que se explique qué es el icor parece tener sentido, pero ¿para qué hablar de néctar y ambrosía precisamente aquí? ¿Es que acaso no hay escenas ambientadas en el Olimpo donde los dioses pueden comer y beber?

El estilo en general es sencillo y eficaz, aunque no del todo despojado de coloración homérica, como puede apreciarse en la narración de las muertes. Aquí, la de Fereclo (p. 76): «Meriones speared him in the right buttock. The spear pierced his bladder, and he dropped to his knees, screaming until his eyes saw only the darkness of death». Con frecuencia, Bruce reescribe los diálogos con frescura y familiaridad. En esta discusión con su esposa, Zeus habla como podría hacerlo cualquier marido autoritario en nuestros tiempos (p. 18):

Zeus replied, «Hera, don't bother me. You do not need to know everything I do. If you ever have a need to know my plans, I will tell them to you. But if I choose to make plans with another god and you do not need to know what we are planning, don't expect me to tell you about our plans. So do not question me now.»

La explicación de las motivaciones de los personajes llega hasta extremos como el siguiente (p. 20): «Hera thought, *The cause of the Trojan War happened long ago. Thetis is a sea-goddess with whom Zeus, my husband, would normally want to sleep. He has many affairs with goddesses and with mortal women, and this drives me crazy. I am a jealous wife.*» Esta es la manera en que en la novela se explica que el recelo de Hera respecto a la petición de Tetis se fundamenta en unos (muy justificados) celos, pero que el personaje piense «*I am a jealous wife*» es de todo punto inverosímil y torpe en términos narratológicos.

Con frecuencia se emplea el monólogo interior de un dios para discurrir sobre conceptos culturales relacionados con la épica o para explicar ampliamente información contextual. Por ejemplo, en este caso, Bruce, para poner en antecedentes al lector sobre el juicio de Paris y su conexión con la guerra de Troya, nos muestra el flujo de conciencia de Hera (págs. 22-23):

So Zeus found a mortal sap to judge the beauty contest. Paris is a prince of Troy, and Zeus allowed him to judge the divine beauty contest. Paris was not as intelligent as Zeus, or he would have tried to find a way out of judging the beauty contest. Plus, he chose the wrong goddess as the winner.

Each of us goddesses offered Paris a bribe if he would choose her.

I offered Paris political power: several cities he can rule. I did this because I knew that Athena and Aphrodite would offer Paris bribes — cheaters!

Athena offered Paris prowess in battle. Paris would become a mighty and feared warrior.

Aphrodite offered Paris the most beautiful woman in the world to be his wife.

Paris chose Aphrodite as the winner of the beauty contest.

Why? Her bribe was the poorest!

A person such as Achilles would choose to be an even greater warrior, if that is possible.

A person such as Agamemnon would likely choose more cities to rule.

To chose the most beautiful woman in the world to be his wife is to choose the worst of the three choices!

The most beautiful woman in the world is Helen, who is legally married to Menelaus, the king of Sparta. Paris visited Menelaus, and he ran away with lots of Menelaus' treasure and with his wife.

Paris treated his host abominably.

Did Helen run away with Paris willingly? I don't know. Helen is tricky and hard to figure out.

Running away with Helen was and is a terrible insult to Menelaus and to Menelaus' entire family.

Menelaus and Agamemnon are the sons of Atreus. Agamemnon, the king of Mycenae, is the older brother and the brother who rules a greater land, as seen by the number of ships the two kings brought to the Trojan War. Menelaus brought sixty ships, while Agamemnon brought one hundred ships.

Como puede verse, en este pasaje Bruce reconstruye toda secuencia lógica de acontecimientos que llevaron a la guerra de Troya, desde el juicio de Paris, lo cual puede ser útil informativamente para el lector, que gracias a ella puede prescindir de un aparato crítico y notas a pie que podrían resultar molestas. Algunos de estos monólogos interiores son más afortunados que otros, en los que la información parece incrustada sin que venga al caso literariamente: ¿qué propósito, pues, tiene que Hera piense «Menelaus and Agamemnon are the sons of Atreus. Agamemnon, the king of Mycenae, is the older brother and the brother who rules a greater land, as seen by the number of ships the two kings brought to the Trojan War» más que el de meramente dar información al lector? ¿Es que Hera no se acordaba de ello hasta ese momento? Se trata de un recurso bastante torpe, pues no es verosímil como parte de un flujo de conciencia. En algunos casos, llama poderosamente la atención cómo algunos dioses griegos, en este caso Zeus, son capaces de pensar como verdaderos profesores de cultura griega, esgrimiendo todo un metalenguaje académico (p. 43-44):

As was his habit, Zeus was watching the Greeks and Trojans. This was a favorite entertainment for the other gods and him. He thought, Agamemnon's Greek warriors vastly outnumber Hector's Trojan warriors.

(...)

Agamemnon, the son of Atreus, is sometimes a bad leader. So why is he the leader of the Greeks? He is the leader of the Greeks because his family — the House of Atreus — suffered a violation of xenia.

Xenia is the guest-host relationship. Xenia carries with it an obligation to the gods and especially to me. When people abuse their sacred duty of xenia, they are disrespecting me.

Travelers knock on the door of a house or palace and ask for hospitality. The host feeds the guest, allows him to bathe, and gives him a place to sleep. Upper-class hosts also give the guest a gift, appropriately called a guest-gift. In return, the guest provides news and entertainment for the host. Also, of course, the guest does not kill the host, rob the host, or run away with the host's wife.

The Trojan War started because of a violation of xenia. Paris was traveling away from Troy, his home, and Menelaus became Paris' host at Sparta. Paris treated Menelaus badly by robbing him of some of his treasure, and by running away with Menelaus' wife, Helen.

Menelaus and his older brother, Agamemnon, gathered together a number of Greek armies, and they all sailed to Troy to get Helen back. Agamemnon, being the older brother, became the leader of the Greek warriors against Troy.

I am Zeus Xenios: Zeus, the god of xenia. Anyone who does not follow the rules of xenia is not doing my will. This offends me, and eventually the offender will pay for his transgression.

Que para Zeus observar la batalla sea su entretenimiento favorito puede entenderse como una licencia cómica, pero que, sin que venga a cuento, se ponga a repasar sus atributos, como Zeus *Xenios*, o que de repente se arranque a exponer sobre las obligaciones de la *xenia* es caer en un didactismo demasiado evidente. Esta misma información podría haberse dispuesto en otro lugar, para que llegara al lector sin violentar su inteligencia. A veces incluso los personajes se contagian de estos flujos de pensamiento y tienen arrebatos de metalenguaje (p. 57):

Meanwhile, in his camp by his ships, Odysseus thought, The world is what it is.

The world is polytheistic. Many gods exist.

The gods are powerful beings. They are powerful forces in nature, and they can walk among human beings.

Zeus, Poseidon, and Hades decided to divide up the world.

En este caso, Odiseo el enciclopédico aprovecha la ocasión para disertar muy a cuento sobre todo el panteón olímpico (p. 57-59) —y además en orden alfabético!—, repasando las características de los dioses —puro metalenguaje académico— que luego, curiosamente, se recogerán en los apéndices didácticos.

These are the three major gods, but many other gods exist.

Aphrodite inflicts sexual passion on other people, and she is sexual passion.

Apollo is the god of the sun, of archery, of the lyre, of the plague, and of medicine.

Ares is hated because he is war.

Artemis is the goddess of the moon. She is also the goddess of the young of beasts and the children of human beings.

Athena is the goddess of wisdom.

Bacchus is the god of grapes and of wine.

Hera is the goddess of marriage.

(...)

The gods are not omniscient, or omnipotent, or omnibenevolent. The gods are not omniscient; they know a lot, but they do not know everything. The gods can trick other gods.

(...)

The gods can make themselves invisible.

(...)

The gods have well-developed senses of hearing and of sight.

(...)

The gods can fly through the air. They can travel very quickly.

(...)

Some gods have special powers. Poseidon can cause earthquakes, and Zeus can cause lightning.

Y, de esta manera, la inteligencia del profesor Odiseo nos ilumina incluso sobre la condición mortal humana frente a la inmortalidad de los dioses y su relación con el heroísmo, y encuentra tiempo y oportunidad para conferenciar consigo mismo sobre el mundo patriarcal, esclavista, en que le ha tocado vivir (págs. 62-63):

I much prefer mortality. Mortality makes heroism possible. If a god goes to war against human beings, the god risks little because the god cannot die.

(...)

A mortal who risks his life to save the life of another human being is a true hero.

The world is patriarchal. Males have the power. (...)

Slavery exists in this world. Women are spoils of war, and young, pretty women become sex-slaves to the warriors who have killed their husbands and brothers. Even in places of peace, slaves are servants in the palaces and on the farms.

The world is monarchical. Agamemnon is a king, Menelaus is a king, Achilles is a king, and I am a king. Many other Greek warriors at Troy are kings. Priam is the king of Troy.

Así pues, es tremendamente inverosímil que dioses u hombres manejen pensamientos tan adelantados a su tiempo y mucho más propios de un profesor contemporáneo, que ha conocido o estudiado alternativas al mundo patriarcal, esclavista, violento, politeísta en que les ha tocado vivir a los personajes homéricos. Por muy astuto e inspirado por Atenea que consideremos a Odiseo, el de los muchos recursos, no podemos incluir entre su lista de cualidades la de la cátedra literaria o teológica.

El concepto de *kleos*, explicado y ejemplificado hasta el hartazgo en el cuerpo de la novela, vuelve a figurar en el primer apéndice (p. 367):

Kleos: Glory or fame or reputation.

(...)

Kleos is important because it is the only kind of meaningful immortality that ancient Greek society has. This society believes in a kind of afterlife, but it is insubstantial. Souls go down to the Land of the Dead, but there they have no meaningful kind of afterlife. (...)

According to classics scholar Elizabeth Vandiver, *kleos* can be translated as glory or fame or, sometimes, reputation. What it literally means is what other people say about you, what is spoken aloud about you (*The Iliad of Homer* 45).

También el concepto de *timê* aparece recogido y relacionado con el anterior (p. 369):

Timê (TEE-MAY): *Timê* is gifts of honor. After a city has been captured, what is inside the city is given out as gifts of honor. If a warrior has fought bravely, that warrior will get *timê*. An important kind of *timê* is a *geras* or spear-bride or sex-slave. *Timê* is the physical expression of honor; *timê* can take the form of booty, gifts, or a particular prize (*geras*).

In the *Iliad*, *kleos* and *timê* are related. The more *timê* a warrior has, the more *kleos* the warrior has.

Los términos recogidos en el apéndice dan muestra de que el autor conoce la temática esencial de la *Iliada* y que elige con buen criterio lo que debe enseñarse. Por ejemplo, entender por qué Briseida es importante como prenda de honor ayuda a comprender la extraordinaria dimensión del conflicto entre Aquiles y Agamenón. En general, los apéndices son útiles para reafirmar con conceptos lo que más o menos inductivamente se ha estudiado a lo largo de la novela.

Cualquier valor propiamente poético de la obra queda cancelado cuando esta misma da las interpretaciones que deben hacerse de los hechos narrados, sin medida, en un frenesí por que el lector comprenda exactamente lo que se quiere decir y de ninguna manera otra cosa. El objetivo de esta obra parece ser el de ofrecerse como alternativa más accesible a la lectura del poema homérico en ámbitos no académicos, no especializados, en que deben aprenderse la trama y los conceptos básicos de la épica sin que importe especialmente su poeticidad.

Omero, Iliade, de Alessandro Baricco

Baricco, A. (2004). *Omero, Iliade*. Milano: Feltrinelli.

Esta obra tiene su origen en la iniciativa de Alessandro Baricco de realizar una lectura pública del poema homérico y la constatación de que se trataba de una empresa imposible, por la extensión y el estilo del original. En consecuencia, decide intervenir en el texto, para lo cual elige como punto de partida la traducción al italiano de Maria Grazia Ciani, y realiza una serie de modificaciones, descritas y justificadas en el prólogo de la obra. Finalmente, se realiza la lectura pública, con gran éxito de audiencia, y se publica por escrito.

Si bien la obra de Baricco es concebida inicialmente como un texto destinado a su lectura oral, aquí se entiende que no por ello es menos válida o menos independiente como texto escrito, como novela en toda regla. Sus características formales, unidas al hecho de haber sido publicada como novela en una editorial que publica novelas, sugieren su pertenencia al género épico-narrativo. Ahora bien, dada la presencia de rasgos orientados a la representación ante espectadores, posee algunos rasgos cercanos al drama que se abordarán en el capítulo de análisis de este trabajo.

Puesto que estructura de *Omero, Iliade* es casi punto por punto la del original, ya que narra los mismos hechos en el mismo orden, no tiene sentido describirla aquí. Me dedicaré, por lo tanto, a listar los objetivos que Alessandro Baricco (la mayor parte de los cuales están descritos en el prólogo, de las páginas 7-10) tenía al realizar su adaptación, qué procedimientos empleó para ello y cuáles son las consecuencias, es decir, en qué aspectos el resultado difiere sustantivamente del original.

Para Baricco una *Iliada* adaptada a un oyente o lector contemporáneo debía tener una serie de características que obligaban a una serie de modificaciones:

- Puesto que debía estar en italiano y en prosa, una forma de expresión mucho más familiar al hombre contemporáneo, Baricco partió de una traducción en prosa al italiano, la de Maria Grazia Ciani.

- Dado que debía ser compatible con la paciencia del público moderno, Baricco eliminó las numerosas repeticiones, aunque rara vez suprimió escenas enteras.
- Puesto que las consideraba innecesarias y extrañas a la sensibilidad moderna, Baricco decidió prescindir de las apariciones de dioses, y las reemplazó por gestos y motivaciones humanas. El resultado es una novela de apenas 163 páginas.
- Ya que el estilo debía estar cerca del corazón de la cosas, lo modificó para que el texto tuviera un ritmo, un lenguaje vivo; eliminó arcaísmos y simplificó la redacción para que se acercara a una música más actual.
- Debido a que la inmersión en la historia es más fácil cuando esta se recibe de quien la vivió, Baricco practicó una intervención que quizá sea la más decisiva de todas: pasar la narración a una múltiple primera persona. Así pues, Criseida, Tersites, el río Escamandro, Andrómaca y Príamo son algunos de los narradores, frecuentemente testigos directos de lo que narran. Más adelante abordaré más detenidamente este punto, que tiene consecuencias significativas.
- Puesto que para Baricco el texto debía ser fluido, expresar lo latente, rescatar lo subjetivo y proporcionar un desenlace afín a la versión del mito que se maneja actualmente, el escritor italiano practicó unas pocas adiciones, que son pequeñas restauraciones con materiales de Apolodoro, Eurípides y Filóstrato, salvo el último y más evidente: añadió el episodio del caballo de madera de la *Odisea*, con algunos pasajes de Trifiodoro.
- Finalmente, puesto que convenía proporcionar un marco retórico que despertase el interés, justificase sus intervenciones y acotase la interpretación, la significación y la relevancia de la obra, Baricco añadió un prólogo y un epílogo.

Muestra del estilo actual, breve, de sintaxis sencilla y despojado de sabor arcaico, puede ser el mismísimo arranque de la obra (p. 13):

Tutto iniziò in un giorno di violenza.

Erano nove anni che gli Achei assediavano Troia: spesso avevano bisogno di viveri o animali o donne, e allora lasciavano l'assedio e andavano a procurarsi quel che volevano saccheggiando le città vicine. Quel giorno toccò a Tebe, la mia città. Ci presero tutto e se lo portarono alle loro navi.

Fra le donne che rapirono c'ero anch'io. Ero bella: quando nel loro accampamento, in principi achei si divisero il bottino, Agamennone mi vide e mi volle per sé. Era il re dei re, e il capo di tutti gli Achei: mi portò nella sua tenda, e nel suo letto. Aveva una moglie, in patria, si chiamava Clitemnestra. Lui l'amava. Quel giorno mi vide, e mi volle per sé.

Ma alcuni giorni dopo, arrivò all'accampamento mio padre. Si chiamava Crise, era sacerdote di Apollo. Era vecchio. Portò doni splendidi e chiese gli Achei, in cambio, di liberarmi. L'ho detto: era un vecchio ed era sacerdote di Apollo: tutti i principi, dopo averlo visto e ascoltato, si pronunciarono per accettare il riscatto e per onorare la nobile figura che era venuta a supplicarli. Solo uno, tra di loro, non si fece incantare: Agamennone. Si alzò e brutalmente si scagliò contro mio padre dicendogli: «Sparisci, vecchio, e non farti mai più vedere. Io non libererò tua figlia: invecchierà ad Argo,

nella mia casa, lontano dalla sua patria, lavorando al telaio e dividendo il letto con me. Adesso vattene, se vuoi salvare la pelle».

Las repeticiones (el hecho de que mencione dos veces que Agamenón la quería para sí, que Crises era viejo y sacerdote de Apolo), las oraciones cortas, la aparente espontaneidad y el calculado desorden son características del estilo coloquial, de testimonio verosímil, con el que Baricco quiere dotar a sus narradores en primera persona. Sin embargo, no carece de cierta cualidad solemne, compatible con la épica, por el uso, por ejemplo, del *passato remoto*.

Uno de los aspectos en que más destaca la versión de Baricco es en la elección maestra de las voces que narrarán los hechos, que confiere una perspectiva más dramática y rica literariamente que la despersonalización de la tercera persona omnisciente. Desarrollaré este tema más ampliamente en la cuarta de este trabajo, así que por ahora bastará un ejemplo. No es casual que la muerte de Héctor sea contada por quien más sufrirá su pérdida: Andrómaca. Desde las murallas de Troya, ella es testigo del encuentro entre el caudillo de Troya y Aquiles: (p. 138):

Si balzarono addosso, come due leoni. La punta di bronzo della lancia di Achille avanzava come avanza brillando la stella della sera nel cielo notturno. Cercava un punto scoperto tra le armi di Ettore, le armi che un giorno era state di Achille, e poi di Patroclo. Cercava tra il bronzo la fessura per arrivare alla carne e alla vita. La trovò nel punto in cui il collo si appoggiava alla spalla, il tenero collo del mio amato: penetrò nella gola e la trapassò da parte a parte. Cadde nella polvere, Ettore.

Posteriormente, Andrómaca incluso se dirige al cadáver de Héctor con una alocución patética en que se lamenta de su propio destino y del de su hijo, Astianacte (p. 139):

Era cosè bello il tuo volto. E adesso striscia nella terra, coi capelli bruni che, strappati, volano nella polvere. Eravamo nati lontani, noi due, tu a Troia io a Tebe, ma un solo destino ci aspettava. Ed è stato un destino infelice. Adesso mi lasci vedova nella tua casa, immersa nel più tremendo dolore. Il figlio che abbiamo avuto insieme è ancora così piccolo: non potrai più aiutarlo, e lui non potrà aiutare te. Se mai sopravviverà a questa guerra, per sempre gli saranno accanto pena e dolore, perché chi non ha un padre perde gli amici, e con fatica difende i suoi averi. A occhi bassi, il volto rigato di lacrime, andrà a tirare il mantello di altri padri, per avere protezione, e qualcuno magari avrà uno sguardo di pietà per lui, ma sarà come labbra a un assetato. E sì che i Troiani lo chiamavano «il signore della città», questo bambino, perché era figlio tuo, e tu eri colui che, quella città, da solo difendeva.

Otra de las consecuencias de este cambio de perspectiva es el de dotar a la novela de puntos de vista nuevos que serían imposibles en la épica, es decir, la voz de las mujeres (Criseida, Helena, Andrómaca, la nodriza de Astianacte), de personajes de menor categoría (Tersites) y de seres fantásticos como el río Escamandro. Este tema se tratará más ampliamente en la cuarta parte de este trabajo, cuando se aborde la polifonía de la novela. Dejaré simplemente un ejemplo de cómo la perspectiva a veces puede ser muy distinta de la de la épica: antiaristocrática, la de alguien lleno de defectos físicos y morales, un personaje risible, que es objeto de humillación. He aquí dos pasajes del capítulo «Tersite» (p. 19 y págs. 22-23):

Tutti mi conoscevano. Io ero l'uomo più brutto che fosse andato lì, all'assedio di Troia: storto, zoppo, le spalle curve e ripiegate sul petto: la testa a punta, coperta da una rada peluria. Ero famoso perché mi piaceva parlare male dei re, di tutti i re: gli Achei mi ascoltavano e ridevano. E per questo, i re degli Achei mi odiavano.

(...)

Lì, davanti a tutti, quel giorno, mi misi a urlare: «Ehi, Agamennone, che diavolo vuoi, di cosa ti lamenti? La tua tenda è piena di bronzo, è piena di donne bellissime: quelle che tu scegli quando noi te le doniamo dopo averle rubate alle loro case. Forse hai voglia di altro oro, quello che i padri troiani ti portano per riscattare i figli che noi prendiamo prigionieri sul campo di battaglia? O è una nuova schiava, che vuoi, una schiava da portarti a letto, e da tenere tutta per te? No, no è giusto che un capo porti alla rovina i figli dei Danai. Compagni, non siate vili, torniamocene a casa e quello là lasciamolo qui a Troia, a godersi il suo bottino, così vedrà se gli eravamo utili o no. Ha offeso Achille, che è guerriero mille volte più forte di lui. Gli ha preso la sua parte di bottino e adesso la tiene per sé. Altro che ira, se Achille davvero bruciasse d'ira, tu, Agamennone, non saresti qui a insolentirci un'altra volta». Gli Achei mi stavano ad ascoltare. Molti di loro covavano rabbia contro Agamennone per quella storia di Achille. Così mi stavano ad ascoltare. Agamennone non disse niente. Ma Ulisse, lui sì, si avvicinò a me. «Parli bene», mi disse, «Ma parli da stupido. Tu sei il peggiore, sai?, Tersite. Il peggiore di tutti i guerrieri venuti sotto le mura di Ilio. Ti diverti a insultare Agamennone, il re dei re, io ti dico e ti giuro, che se si sorprende un'altra volta a dire scempiaggini come queste, ti piglierò, ti strapperò le vesti — il mantello, la tunica, tutto — e ti rimanderò nudo e piangente alle navi, coperto di ferite da far schifo.» E così dicendo, iniziò a colpirmi con lo scettro sulle spalle e sulla schiena. Io mi piegai sotto i colpi. Il sangue mi colava, denso, sul mantello e così mi misi a piangere, per il dolore e l'umiliazione. Impaurito, mi lasciai andare per terra. Con uno sguardo instupidito, rimasi lì, ad asciugarmi le lacrime, mentre tutti, intorno, ridevano di me.

En la versión de Baricco, la nueva armadura de Aquiles no la ha fabricado Hefesto, sino artesanos aqueos. Esto es un ejemplo de la eliminación del aparato divino, una de las características a las que aludí anteriormente. Por otro lado, en el texto hay intercaladas pequeñas restauraciones, añadidos de Baricco *en cursiva* para revelar aspectos que estaban «escondidos» en el original. En el siguiente pasaje de «Agamennone» (p. 121), justo anterior a la reconciliación entre Aquiles y el rey de reyes, se pueden apreciar estas dos características:

Piansero su quel corpo tutta la notte. L'avevano lavato dal sangue e dalla polvere, e nelle ferite avevano versato unguento finissimo. Perché non perdesse la sua bellezza, avevano fatto colare ambrosia e nettare nelle narici. Poi avevano posato il corpo sul letto funebre, avvolto in soffice telo di lino, e coperto da un bianco mantello. *Patroclo. Era solo un ragazzo, non sono nemmeno sicuro che fosse un eroe. Adesso ne avevano fatto un dio.* Sorse l'alba, sui loro lamenti, e venne il giorno che per sempre avrei ricordato come il giorno della mia fine. Portarono ad Achille le armi che i migliori artigiani achei avevano costruito per lui, quella notte, lavorando con arte divina. Le posarono ai suoi piedi. Lui era abbracciato al corpo di Patroclo, e stava singhiozzando. Voltò lo sguardo verso le armi. E gli occhi brillarono di una luce sinistra. Erano armi come nessuno mai ne aveva viste

o indossate. Sembravano fatte da un dio per un dio. *Erano una tentazione a cui Achille mai avrebbe potuto resistere.*

Finalmente, mencionaré una adición significativa: la novela se halla envuelta en un prólogo y un epílogo que cumplen importantes funciones. En el prólogo (págs. 7-10), como hemos visto, se explican y justifican las intervenciones que modifican el original, la razón de ser en términos formales de la reescritura. Por su parte, el epílogo (págs. 157-163), que se llama «Un' altra bellezza. Postilla sulla guerra», cumple con otro gesto de adaptación, pero del contenido. Contiene un marco de interpretación que explica por qué la *Iliada* es importante incluso hoy, la dota de actualidad, resaltando dos aspectos. El primero consiste en cómo el poema homérico, guerrero y masculino, trasluce a pesar de ello las razones de los vencidos, el deseo de paz, femenino y visceral. Los diálogos interminables son una forma de dilatar lo más posible el combate. El segundo es la admiración por la belleza de la guerra, que induce en las cosas su más alta realización y es donde se encuentra la intensidad máxima de la vida; en el enfrentamiento con la muerte, la experiencia límite saca lo mejor y más excelso del ser humano, y por ello la guerra ha sido hasta ahora insustituible. Para Baricco, enseñar que la guerra es simplemente un infierno es una completa mentira, porque tiene una intensidad y una belleza innegables; de ahí que el único camino a la paz mundial, tan necesaria, sea encontrar otra forma de belleza, darles a las cosas un sentido y una máxima intensidad sin recurrir a la violencia.

Omero, Iliade, de Alessandro Baricco, es una novela que adapta fielmente el poema homérico, adecuándolo con eficacia, a través de una serie de intervenciones complementarias, a las características del lector contemporáneo: su paciencia limitada, su preferencia por la prosa y el estilo vivo, por la personalización de la narración, por las múltiples perspectivas. Así pues, elimina el distanciamiento cultural y literario para buscar una especie de equivalente en la cultura de llegada de la narración homérica, y la hace relevante y la conecta con el sistema de creencias del lector de hoy.

Ransom, de David Malouf

Malouf, D. (2010). *Ransom*. London: Vintage.

Se trata de una novela sobre el encuentro entre Príamo y Aquiles, sobre la aventura del anciano desesperado que parte contra la voluntad de su familia y cruza las líneas enemigas para rescatar el cadáver de su hijo Héctor de manos de su asesino, y de la purificación espiritual de Aquiles, dignificado al restituir al padre doliente el cuerpo incorrupto de su hijo. Sin embargo, se cuentan también los antecedentes de este encuentro, que coinciden con los acontecimientos de la *Iliada* hasta la muerte de Héctor, por lo que, aunque con un desplazamiento del énfasis, podemos considerar esta novela como una reescritura cabal del poema de Homero.

La primera parte de la novela (págs. 1-36) es una biografía del asesino, Aquiles, de su relación con Patroclo, el inicio de la guerra y los acontecimientos más significativos hasta la muerte de Patroclo, la venganza de Aquiles y la vejación del cadáver de Héctor. El hijo de Peleo entra en un estado de insensibilidad postraumática tras la muerte de Patroclo, acentuada al ver cómo el cadáver de su enemigo, que quería dejar pudrirse, no se corrompe y por lo tanto su venganza no

queda consumada. Muestra del estado de Aquiles son las últimas palabras del capítulo I (págs. 35-36):

He is waiting for the break. For something to appear that will break the spell that is on him, the self-consuming rage that drives him and wastes his spirit in despair. Something new and unimaginable as yet that will confront him with the need, in meeting it, to leap clear of the clogging grey web that enfolds him. Meanwhile, day after day, he rages, shames himself, calls silently on a spirit that does not answer, and sleeps.

Eso nuevo e inimaginable que le quitará de encima la telaraña que lo envuelve será la inesperada visita de Príamo, que se gesta a partir del segundo capítulo. En esta segunda parte, más extensa (págs. 39-107), el lector descubre a Príamo, doliente y anciano rey de Troya. Se cuenta cómo llega a la conclusión de que debe rescatar en persona el cadáver de su hijo para rescatarse a sí mismo, un plan a todas luces descabellado, y cómo su familia —Hécuba, la primera— y sus consejeros se oponen a ese designio.

Hacia el final de su conversación con Hécuba, Príamo muestra la elocuente lógica de su propósito. Hasta ese momento, había sido, un rey consagrado a labores simbólicas y ceremoniales, alejado de su realidad primaria como hombre, que ahora debe descubrir en una gesta arriesgada y en plena ancianidad (págs. 78-79):

I've played my part, and tried to let nothing peep out of the real man inside so much empty shining. I did it out of defiance of the gods, as well as in fearful reverence for them. In defiance of the fact that their first choice, all those years ago, was against me, as perhaps they have chosen against me a second time in this business of the war, so that I have now to be ransomed a second time — to ransom myself, as well as my son. By going to Achilles, not in a ceremonial way, as my symbolic self, but stripped of all glittering distractions and disguises, as I *am*.

Un detalle que añade coherencia a la historia es que Príamo (nacido Podarces) es llamado así 'el rescatado, el precio pagado', según Apolodoro, por haber sido rescatado de la esclavitud por su hermana Hesíone cuando Heracles mató a toda la familia real. Así pues, hay una coherencia en el hecho de que Príamo vive por un rescate, es objeto de un rescate, y también es quien lleva a cabo el rescate que sería su gesta personal, el acontecimiento más señero de su vida.

Después de celebrar consejo con su familia y asesores, Príamo resuelve partir. En la parte final de este capítulo se cuenta cómo se prepara un carro y se elige a un cochero, un plebeyo, que lo acompañará hasta el campamento de los mirmidones. En su despedida de Hécuba, Príamo muestra que tampoco él está muy alejado de la ética heroica, de esa fama y esa vida en el recuerdo a la que aspiran los guerreros (págs. 89-90):

The image I mean to leave is a living one. Of something so new and unheard of that when men speak my name it will stand forever as proof of what I was. An act, in these terrible days, that even an old man can perform, that only an old man *dare* perform, of youthful swagger. Who can go humbly, as a father and as a man, to his son's killer, and ask in the gods' name, and in their sight, to be given back the body of his dead son. Let the honour of all men be trampled in the dust.

La tercera parte de la novela (págs. 109-163) narra detalladamente el viaje en carro de Príamo desde las puertas Esceas, por la llanura del Escamandro, con el vado del río, hasta la llegada al campamento de los mirmidones. Su compañero es Somax, un conversador cochero rebautizado como el heraldo Ideo. El rey de Troya, habituado a la rigidez y solemnidad de la vida ceremonial y simbólica de un rey, descubre en su conversación con este hombre sencillo de la plebe un mundo nuevo de afectos, lenguaje coloquial, sensaciones y conocimientos. Empatiza con él, que ha perdido hijos en la guerra, en parte gracias al afecto que el hombre siente por su hijo enfermo. Poco antes de llegar, descubren al dios Hermes, que los guía al campamento griego con sencillas explicaciones (p. 159): «‘I see you are amazed’, the god said, ‘both of you. Well, that is understandable, and proper too. What I told is true, I was sent. Though not by Achilles, who knows nothing of your coming’».

En la cuarta parte (págs. 167-201), la novela alcanza su clímax argumental y estético: Príamo y Aquiles se encuentran. Príamo llega al campamento de los mirmidones, donde Aquiles, desquiciado, al ver una forma masculina acercarse, piensa que llega un redivivo Patroclo, pero al darse cuenta de que es un anciano, vuelve a equivocarse, creyendo que ve a su propio padre (págs. 173-174):

The figure, tall, spare, wearing a white robe without decoration, is old. The loose flesh under the chin hangs in wrinkled folds, the eyes deep-set under knotty brows.

Father?

It is half a question this time. Slowly he rises from his seat.

(...)

It is nine years since Achilles last saw his father (...). And it strikes him now, in a great wave of sadness, how much his father too is changed.

The Peleus he left, who had clasped him so strongly to his breast, reluctant to the point of tears to let him go, had been in the prime of life, strong-thewed and warrior-like, a man to be feared. The figure who comes to him now is still noble-looking and tall, but all his muscles are slack. The hair, once thick and iron-grey, is thin and of a fleecy whiteness.

‘Father,’ he says again, aloud this time, overcome with tenderness for this old man and his trembling frailty. ‘Peleus! Father!’

The great Achilles, eyes aswarm, is weeping. With a cry he falls on one knee, and leans out to clasp his father’s robe. Automedon and Alcimus, their swords now drawn and gleaming, leap to his side.

‘Sir!’

Achilles, startled, looks again.

The man is a stranger. Noble, yes, even in his plain robe, but not at all like Peleus. What tricks the heart can play! The man is clearly not his father, but for a hundred beats of his heart his father had been truly present to him, and he continues now to feel tenderly vulnerable to all those emotions in him that belong to the sacred bond.

El gran Aquiles, el colérico y desenfrenado, el vengador de Patroclo, el vejador del cadáver de Héctor, es así reducido repentinamente a un estado de vulnerabilidad y respeto, que Príamo aprovechará para hacerle su ruego, apelando a su condición de padre (p. 175): ‘I am Priam, King

of Troy,' he says simply. 'I have come to you, Achilles, just as you see me, just as I am, to ask you, man to man, as a father, for the body of my son. To ransom and bring him home.'

El mecanismo de identificación se prolonga cuando Príamo, al comparar a Héctor con Neoptólemo, se pone en el mismo lugar que Aquiles (p. 182):

'You are, I know, the father of a son you have not seen for more than half of his lifetime. A boy growing up in his grandfather's house in far-off Scyros. Think what it would mean to you, Achilles, if it was his body that was lying out there, unconsecrated after eleven days and nights in the dust. '

Más tarde, le recordará su propia mortalidad (p. 184) en relación con el rescate de su hijo:

'Achilles,' he says, his voice steady now, 'you know, as I do, what we men are. We are mortals, not gods. We die. Death is our nature. (...) And for that reason, if for no other, we should have pity for one another's losses. For the sorrows that must come sooner or later to each one of us, in a world we enter only on mortal terms. Think, Achilles. Think of your son, Neoptolemus. Would you not do for him what I am doing here for Hector? Would your father, Peleus, not do the same for you?'

Así pues, la primera clave de que Aquiles acepte la petición de Príamo se encuentra en el mecanismo de identificación entre Príamo y Peleo, por un lado, y entre Aquiles y el propio Príamo, por otro. Todo esto es solo posible gracias a la gran elocuencia de Príamo, hecho hombre por primera vez en su viaje de rescate. La meditatísima estrategia persuasiva del rey de Troya es una de los puntos centrales de la verosimilitud y calidad literaria de la novela. La otra clave de la concesión de Aquiles radica en el reconocimiento de la valentía de la gesta de Príamo, de la envergadura heroica, inusual, extraordinaria, de su viaje hasta el campamento griego, lo cual sin duda debió ser solo posible gracias a la ayuda de un dios. Un héroe respeta a otro héroe.

Aceptado el ruego, Aquiles deja momentáneamente a Príamo para acercarse de nuevo al cadáver de su enemigo y comprueba, una vez más, que está incorrupto. Esa incorruptibilidad, durante los días anteriores, le parecía ofensiva, lo desquiciaba, pero ahora la interpreta como una señal de los dioses y se aproxima a la liberación de su desesperación (págs. 189-190):

Something in him has freed itself and fallen away. A need, an obligation. Everything around him is subtly changed. The body at his feet, in the rightness of its imperturbable calm, his own body, which is tensed as it tips forward, also calm. Some cleansing emotion that flooded through him — when? — when Priam first appeared to him in the figure of his father? — has cleared his heart of the smoky poison that clogged and thickened its every motion so that whatever he turned his gaze on was clouded and dark.

(...)

What he feels in himself as a perfect order of body, heart, occasion, is the enactment, under the stars, in the very breath of the gods, of the true Achilles, the one he has come all this way to find.

Lo que encontramos en la despedida de los dos personajes, al amanecer, es una escena de amistad entre enemigos, consecuencia de la hospitalidad ritual, que no debería sorprendernos, pues ya se

encuentra en otros episodios de la *Iliada*, pero que en la novela de Malouf lleva una vuelta de tuerca fatal, de humor negro (págs. 200-201):

‘Call on me, Priam,’ he says lightly, ‘when the walls of Troy are falling around you, and I will come to your aid.’
It is their moment of parting.
Priam pauses, and the cruelty of the answer that comes to his lips surprises him.
‘And if, when I call, you are already among the shades?’
Achilles feels a chill pass through him. It is cold out here.
‘Then alas for you, Priam, I will not come.’

Si prestamos atención a la mitología, no deja de haber una tremenda ironía trágica en el hecho de que Neoptólemo, el hijo de Aquiles, fundamento sentimental de la amistad tejida en esta novela, terminará siendo quien mate a Príamo en la toma de Troya.

La quinta parte (págs. 203-219) es un epílogo. Cuenta el regreso de Príamo a Troya y el de Aquiles a una especie de tranquilidad espiritual. Aunque la muerte de su hijo sea un acontecimiento luctuoso, Príamo retorna convertido en un triunfador (p. 209):

Look, he wants to shout, I am still here, but the *I* is different. I come as a man of sorrow bringing the body of my own son for burial, but I come also as a hero of the deed that till now was never attempted.

Aquiles, por su parte, también vive el triunfo espiritual de su regreso a sí mismo (p. 211):

In his hut Achilles too is visited by a lightness that is both new and a return. Bodily action, the dance of the blood in the play of hand, foot, eye, seems once again the exercise of spirit in him. His heels glow. His sword, when he lifts it, is metal from the depths of the earth made solid flame. In the instant warmth and energy that fills him, the end, which is so close now, seems to have been miraculously suspended.

Así pues, la novela es impecable y clásica en el hecho de que los personajes experimentan cambios que los sacan del estancamiento y los transforman significativamente, y eso ocurre a través de hechos difíciles, imprevistos, llenos de complejidad. Gracias al excelente dominio de la argumentación, que se aprecia en los diálogos entre Príamo y Hécuba, y entre Príamo y Aquiles, Malouf consigue una verosimilitud nueva y emparentada con el original (lleno de extensos parlamentos), que es uno de los principales logros estéticos de la obra. *Ransom* es una novela bien construida, con descripciones de gran lirismo y un patetismo nítido en las escenas que tienen que ser grandiosas. Con un extraordinario manejo de la psicología, llena los pequeños vacíos en el engranaje psicológico de la *Iliada* con brillantez, por lo que al mismo tiempo honra el original y lo transforma.

The Song of Achilles, de Madeline Miller

Miller, M. (2011). *The Song of Achilles*. Bloomsbury Publishing. [Versión para Kindle]
Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta novela cuenta la vida de Patroclo, desde que es repudiado por su padre y acogido por Peleo, en Ftía, hasta su muerte, pero incluye también la muerte y el enterramiento de Aquiles junto a Troya. Narra la historia de la relación entre Aquiles y Patroclo desde su temprana juventud, su educación junto al centauro Quirón, las diversas aventuras que viven antes de la guerra de Troya y los episodios preliminares de esta, como el travestimiento del hijo de Peleo en Esciro y su negativa inicial a participar en la guerra. Abarca también los primeros nueve años de la guerra, el resentimiento de Aquiles, su vuelta a la batalla, su muerte al pie de los muros de Troya y el divagar del fantasma de Patroclo hasta su reunión definitiva con el alma de Aquiles.

La perspectiva es la de Patroclo, que narra en primera persona, y el foco se encuentra en los principales acontecimientos de la *Iliada*. Puesto que la novela teoriza sobre la relación entre ambos personajes y esta es esencial para explicar los principales acontecimientos de la *Iliada*, es decir, la vuelta de Aquiles al combate y sus consecuencias, puede considerarse como una reescritura del poema homérico. Es verdad que la narración parte como una autobiografía de Patroclo, mucho antes del inicio de la guerra de Troya, y que cerca de la mitad de la novela cuenta hechos anteriores a los narrados en la *Iliada* (echa mano de materiales de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Apolodoro, Ovidio y Virgilio), pero el nudo principal sigue siendo el de la *Iliada*. La novela parece tener un propósito: justificar la reacción de Aquiles —la extraordinaria dimensión de su dolor, su desbocada vuelta al combate y su deseo de venganza— en su amor a Patroclo. Con esta premisa, toda la historia anterior adquiere sentido como fundamento, como motor del núcleo de la *Iliada*.

La novela está dividida en 33 capítulos breves, que podrían distribuirse de la siguiente manera: los primeros 13, dedicados a los acontecimientos anteriores a la guerra de Troya, que beben de muchas fuentes; los del segundo grupo, desde el 14 hasta el 24, que cuentan los preliminares de la guerra y los primeros nueve años; los del tercer grupo, del 25 al 32, que narran desde la enemistad entre Aquiles y Agamenón a raíz de Briseida, hasta la muerte de Héctor y el funeral de Patroclo, que pueden considerarse una reescritura de la *Iliada*; y los capítulos finales, en los que Patroclo cuenta desde ultratumba la muerte de Aquiles y los sucesos posteriores, que culminan con la caída de Troya y el regreso de los griegos.

La novela contiene algunas pinceladas de coloración arcaica en su expresión, entre ellos el título de «el mejor de los aqueos», meramente transliterado del griego (p. 173):

And the sound: at first it seemed to come from the waves, or the ship as it cut them, a rushing roar. But it grew louder with each stroke of our oars, until we understood that it was voices, then words. Over and over, it came. *Prince Achilles! Aristos Achaion!*

Asimismo, la obra incluye algunos apuntes de interpretación histórica que revelan conocimiento de la cultura clásica, como este, sobre la función de la guerra Troya como mito unificador y cohesionador de la identidad griega (p. 247):

The men too became less like dozens of different armies, and more like countrymen. These men, who had left Aulis as Cretans and Cypriots and Argives, now were simply Greeks – cast into the same pot by the otherness of the Trojans, sharing food and women and clothing and battle stories, their distinctions blurred away. Agamemnon's boast of uniting Greece was not so idle after all. Even years later this camaraderie

would remain, a fellow feeling so uncharacteristic of our fiercely warring kingdoms.
For a generation, there would be no wars among those of us who had fought at Troy.

Uno de los pasajes más interesantes de la novela es la narración detallada de la aristía de Patroclo y su muerte (págs. 312-317) como un clásico caso de *hybris*, de la soberbia fatal que lleva al hombre a creerse más de lo que es, y del castigo que viene aparejado a la locura, *ate*. Esta estructuración, basada en esta causalidad trágica, revela también conocimiento de la literatura clásica. Así comienza el episodio (p. 312):

Perhaps it was the armour, moulding me. Perhaps it was the years of watching him. But the position my shoulder found was not the old wobbling awkwardness. It was higher, stronger, a perfect balance. And then, before I could think about what I did, I threw – a long straight spiral into the breast of a Trojan. The torch that he had been waving at Idomeneus' ship slipped and guttered in the sand as his body pitched backwards. If he bled, if his skull split to show his brain, I did not see it. Dead, I thought. Automedon's mouth was moving, his eyes wide. Achilles does not want you to fight, I guessed he was saying. But already my other spear hefted itself into my hand. I can do this.

Así pues, Patroclo desoye las instrucciones de Aquiles (típico gesto de soberbia) y no presta atención a Automedonte. Y si bien se da cuenta de que hace mal, es incapaz de detenerse. Poco a poco su soberbia se va multiplicando con el suceso en batalla (p. 312):

My eye caught on a Trojan, and I threw, feeling the swipe of wood against my thumb. He fell, pierced through the thigh in a blow I knew had shattered bone. Two. All around me men screamed Achilles' name. I gripped Automedon's shoulder. 'Another spear.' He hesitated a moment, then pulled on the reins, slowing so I could lean over the side of the rattling chariot to claim one stuck in a body. The shaft seemed to leap into my hand. My eyes were already searching for the next face.

Así pues, Patroclo, ataviado con su armadura y reconfortado por su éxito, comete el pecado de sentirse Aquiles. Engañado por el destino traidor, continúa de esta manera (p. 314):

My spears aimed, and aimed again, splitting open bellies and throats, lungs and hearts. I am relentless, unerring, skirting buckles and bronze to tear flesh that spills red like the jagged puncture of a wineskin. From my days in the white tent I know every frailty they have. It is so easy.

Ni siquiera la considerable gesta de haber matado a Sarpedón, hijo de Zeus, es suficiente para el ensoberbecido Patroclo (p. 315): «It hits his belly, where the armour plate is thick. (...) I have killed a son of Zeus, but it is not enough». Hasta que, ya ebrio de locura, llega ya el momento de su ruina y castigo (págs. 316):

In our escape, Automedon has driven us close to Troy. The walls loom up at me, huge cut stones, supposedly settled by the hands of gods, and the gates, giant and black with old bronze. Achilles had warned me to beware of archers on the towers, but the charge and rout has happened so quickly, no one has returned yet. Troy is utterly unguarded. A child could take it now. The thought of Troy's fall pierces me with vicious pleasure.

They deserve to lose their city. It is their fault, all of it. We have lost ten years, and so many men, and Achilles will die, because of them. *No more.*

I leap from the chariot, and run to the walls. My fingers find slight hollows in the stone, like blind eye-sockets. *Climb.* My feet seek out infinitesimal chips in the god-cut rocks. I am not graceful, but scrabbling, my hands clawing against the stone before they cling. Yet I am climbing. I will crack their uncrackable city, and capture Helen, the precious gold yolk within. I imagine dragging her out under my arm, dumping her before Menelaus. Done. No more men will have to die for her vanity.

Patroclus. A voice like music, above me. I look up to see a man leaning on the walls as if sunning, dark hair to his shoulders, a quiver and bow slung casually around his torso. Startled, I slip a little, my knees scraping the rock. He is piercingly beautiful, smooth skin and a finely cut face that glows with something more than human. Black eyes.

Apollo.

He smiles, as if this was all he had wanted, my recognition. Then he reaches down, his arm impossibly spanning the long distance between my clinging form and his feet. I close my eyes and feel only this: a finger, hooking the back of my armour, plucking me off and dropping me below.

I land heavily, my armour clattering. My mind blurs a little from the impact, from the frustration of finding the ground so suddenly beneath me. I thought I was climbing. But there is the wall before me, stubbornly unclimbed. I set my jaw and begin again; I will not let it defeat me. I am delirious, fevered with my dream of Helen captive in my arms. The stones are like dark waters that flow ceaselessly over something I have dropped, that I want back. I forget about the god, why I have fallen, why my feet stick in the same crevices I have already climbed. Perhaps this is all I do, I think, demented – climb walls, and fall from them. And this time when I look up the god is not smiling. Fingers scoop the fabric of my tunic and hold me, dangling. Then let me fall.

Así pues, Patroclo, como haciendo caso de una voz seductora, se deja llevar hacia su destrucción y, a pesar de que reconoce la presencia del dios Apolo, se niega a seguir sus órdenes, cegado por la irreal impresión de un poder sobrehumano; y a pesar de que sabe que delira, que la gesta está fuera de su alcance, se obstina en trepar los muros de Troya, pero cae, y en la caída lo espera su verdugo (p. 317):

My head cracks the ground again, leaving me stunned and breathless. Around me a blurring crowd of faces gathers. Have they come to help me? And then I feel: the prickling chill of air against my sweat-dampened forehead, the loosening of my dark hair, freed at last. *My helmet.* I see it beside me, overturned like an empty snail shell. My armour too has been shaken loose, all those straps that Achilles had tied, undone by the god. It falls from me, scattering the earth, the remnants of my split, spilt shell.

The frozen silence is broken by the hoarse, angry screams of Trojans. My mind startles to life: I am unarmed and alone, and they know I am only Patroclus.

(...)

The spear that I do not see comes from behind. It pierces the skin of my back, breaks again to air beneath my ribs. I stumble, driven forward by the blow's force, by the shock of tearing pain and the burning numbness in my belly. I feel a tug, and the spear-point is gone. The blood gushes hot on my chilled skin. I think I scream.

The Trojan faces waver, and I fall. My blood runs through my fingers and on to the grass. The crowd parts and I see a man walking towards me. He seems to come from a great distance, to descend, somehow, as if I lay in the bottom of a deep ravine. I know him. Hipbones like the cornice of a temple, his brow furrowed and stern. He does not look at the men who surround him; he walks as if he were alone on the battlefield. He is coming to kill me. *Hector*.

My breaths are shallow gasps that feel like new wounds tearing. Remembrance drums in me, like the pulse-beat of blood in my ears. He cannot kill me. He must not. Achilles will not let him live if he does. And Hector must live, always, he must never die, not even when he is old, not even when he is so withered that his bones slide beneath his skin like loose rocks in a stream. He must live, because his life, I think as I scrape backwards over the grass, is the final dam before Achilles' own blood will flow.

(...)

My head jerks back, and I see that he is close now, his spear raised. The only sound I hear is my own heaving lungs, air pumped into my chest and pushed from it. Hector's spear lifts over me, tipping like a pitcher. And then it falls, a spill of bright silver, towards me.

No. My hands flurry in the air like startled birds, trying to halt the spear's relentless movement towards my belly. But I am weak as a baby against Hector's strength, and my palms give way, unspooling in ribbons of red. The spear-head submerges in a sear of pain so great that my breath stops, a boil of agony that bursts over my whole stomach. My head drops back against the ground, and the last image I see is of Hector, leaning seriously over me, twisting his spear inside me as if he is stirring a pot. The last thing I think is: *Achilles*.

Así pues, Patroclo cae y pierde el casco, por lo que queda desenmascarado y despojado por completo lo sobrehumano: ya es un simple mortal. Y muere recuperando la sensatez, en un acto de lucidez, dándose cuenta de lo que han desencadenado sus acciones: la muerte de Aquiles no tardará en llegar. Hay algo muy clásico en la utilización de esta cadena de causalidad.

Lamentablemente, la caracterización de los personajes clave es desacertada en muchos pasajes y, en ciertos aspectos, incompatible con la propia *Iliada*. Salvo en la aristía citada anteriormente, Patroclo es descrito durante toda la novela como un incapaz para la batalla cuya principal utilidad está en su trabajo como médico, junto a Macaón. En el poema homérico Patroclo es un héroe letal, que en su aristía mata a varias decenas de guerreros, incluido Sarpedón, hijo de Zeus, y solo el mismísimo Apolo, con la ayuda de Euforbo y Héctor, es capaz de frenarlo. Es más, solo Diomedes, en toda la *Iliada*, da cuenta de un mayor número de troyanos. En la novela de Miller, por otro lado, Aquiles es un personaje bastante plano, cuyo amor por Patroclo no termina de entenderse, por lo que sus motivos, el impulso de venganza, quedan cojos. Además, no vemos por ningún lado los defectos de Aquiles en su magnitud homérica: su egoísmo, su violencia, su arrogancia. La agónica tragedia de su desmedido resentimiento, su odio, su amor, su venganza, no se aprecia con la debida nitidez. El drama de Aquiles, esa tirantez entre su naturaleza divina y su sino mortal, está excesivamente simplificado.

Aunque aquí no les haya prestado particular atención, por no reescribir pasajes de la *Iliada*, hay capítulos de la novela que muestran una reconstrucción muy creativa y al mismo tiempo bien

informada de la crianza y educación conjunta de Patroclo y Aquiles, y de otros sucesos anteriores a la guerra de Troya, pues Miller engarza con habilidad los retazos de las diferentes fuentes mitológicas. La simplificación radical de escenas clave de la *Iliada*, la embajada a Aquiles y la visita de Príamo para recuperar el cadáver de Héctor, que quedan en los huesos, así como la muerte del propio Aquiles, van muy en desmedro de su calidad poética. En conjunto, no se trata de una obra con grandes aspiraciones literarias, pero sí se beneficia argumentalmente de la inventiva de la autora para dar forma a una historia amena y vertebrada por el conocimiento de la antigüedad clásica.

The Rage of Achilles, de Terence Hawkins

Hawkins, T. (2009) *The Rage of Achilles*. Sacramento: Casperian Books.

En esta novela, Terence Hawkins reescribe la *Iliada* en clave de humor, con un estilo tan bajo, moderno y contrario al de Homero que podríamos entenderla como una mezcla de pastiche y travestimiento burlesco. Las acciones son esencialmente las mismas que las del poema, pero los personajes caricaturizados, su habla soez y el interés del narrador por los detalles escabrosos, escatológicos y sexuales le dan un sentido diferente.

La obra se compone de 16 capítulos, precedidos por un prólogo narrativo. En este, que es la única parte que cuenta episodios mitológicos no recogidos en la *Iliada*, se nos muestra una teoría sobre la concepción de Aquiles: Tetis toma la forma de una mujer de humilde origen para poder ser poseída por Peleo, que termina asesinándola. Peleo decide el destino de su hijo: morir joven y con gloria. El primer capítulo, cuyo título irónico es «Peleus' Perfect Son», empieza *in medias res*, cuando ya se ha producido el desencuentro entre Agamenón y Aquiles, para alegría de los troyanos. Vemos a Príamo y Héctor leyendo los augurios en las entrañas de un animal, a un depravado Aquiles violando y matando salvajemente para exteriorizar su cólera por el agravio de Agamenón, y a Patroclo intentado aliviar su desproporcionado desconsuelo. En los capítulos siguientes, se desarrolla la trama del poema homérico, con la ruptura de la tregua, los estragos de ambos ejércitos, la embajada a Aquiles, la salida y muerte de Patroclo, la venganza de Aquiles, la vejación del cadáver de Héctor y la recuperación de su cadáver por su padre doliente. Naturalmente, Hawkins añade innumerables escenas de apoyo de cosecha propia en que se desarrollan tramas secundarias.

Ahora bien, hay algunas diferencias en la historia, en ocasiones no insignificantes. Por ejemplo, el duelo entre París y Menelao, si bien se plantea como solución cuando los ejércitos están frente a frente, no llega a producirse porque Hawkins prefiere presentarnos a París disfrutando del amor en compañía de Helena. La aristía de Diomedes ni siquiera se insinúa dentro de la descripción de la batalla, tras la ruptura de la tregua. Los vaivenes en el dominio de la lucha entre griegos y troyanos son diferentes, y quizá la divergencia más importante en este plano sea la siguiente: el acoso de las naves termina siendo un claro triunfo aqueo, de modo que la embajada a Aquiles no parece en absoluto un acto desesperado. Esto resta dramatismo a la acción, que pierde coherencia frente al texto homérico. Además, Aquiles cede con suma facilidad al pedido de Patroclo de comandar a los mirmidones y usar su armadura, lo cual neutraliza el efecto trágico

de su muerte. Sarpedón no muere a manos de Patroclo, sino que lucha por quedarse su cadáver. Hacia el final, hay algunas diferencias menores: Príamo visita a Aquiles solo, sin llevar un carro con el rescate y, cuando llega, la pira funeraria de Patroclo no se ha terminado de consumir. Más importante es que el vejado cuerpo de Héctor se corrompe absolutamente. Con todo, como mostraré más adelante, las diferencias en la anécdota no son lo significativo, sino el estilo.

Hawkins incorpora algunos personajes secundarios de propia creación y hace más complejos algunos del poema homérico. Tenemos, por ejemplo, a Lacademon, Cephales y Polycrates, tres soldados aqueos que nos brindan la perspectiva de la soldadesca y que tienen una relación de camaradería. Para dramatizar el sacrificio de los doce nobles troyanos, Hawkins crea el personaje de Zartibax, degollado frente a la pira ritual por Lacademon, que se había encaprichado con él. También troyano es Bizimarco, resolutivo capitán de confianza de Héctor, fiel a la casa real de Príamo. Por otro lado, Pándaro, que en Homero es poco más que un nombre y tiene protagonismo en un solo momento, al lanzar su flecha traidora, en la novela de Hawkins vive un drama bastante completo: pasa de la gloria y el reconocimiento entre sus pares al castigo y la humillación de la casa real, y muere tras resurgir como soldado raso y llevar a cabo acciones de bravura.

En la novela, las fuentes de humor son variadas. La más clara quizá sea el deliberado anacronismo en la psicología y el habla de los personajes, que piensan y actúan como estadounidenses del siglo XXI. Hawkins opta por una caracterización estereotipada y caricaturesca de los caudillos griegos y troyanos. Los griegos, como Áyax Telamonio, Diomedes, Idomeneo y Teucro, son borrachos, simples y grandullones ingenuos, alborotadores comparables a hooligans del pasado, y su conducta es casi siempre risible (pos. 1372): «(...) Teucer, who wears only a loincloth that has seen better days. Odysseus wonders wearily why he is surprised that those who aren't half drunk are completely drunk. Teucer is apparently in the latter category». No hay ni rastro de la sabiduría de Néstor, que se expresa de esta manera vulgar (1411): «When I was young we'd've died before letting a treacherous cunt like that eat with our dogs». Fénix es un imbécil reblandecido con incontinencia verbal; Menelao está tan postergado por su hermano que apenas tiene personalidad; Agamenón es ridículo en su envanecimiento, su deseo de gloria, su ineficacia como estrategia y su subordinación intelectual a Odiseo, que siempre está al borde de la risa al contemplarlo (pos. 471):

Agamemnon's chest swells as Odysseus speaks. He straightens in his chair and assumes a regal demeanor, like an Egyptian statue of a god-king with a forked beard halfway to its waist. His eyes fix on the middle distance and his chin lifts ever so slightly: the very model of royalty. Odysseus knows that he will laugh if he looks directly at him, so he shifts his gaze to Menelaus.

El de Ítaca es tan superior de mente que juega con los demás a placer, y es tan preclaro, moderno y racionalista que parece un ateo contemporáneo. Cuando los caudillos griegos se congregan para superar la desertión de Aquiles, Agamenón les da un discurso que remata con una rima vacía, que resulta afortunada como consigna motivadora (pos. 413-417):

He chants: «Never, never, Troy today, fuck Achilles, anyway.» He repeats it. «Never, never, Troy today, fuck Achilles, anyway.» He pumps his fist up and down in rhythm

to his words. The lords pick it up. «Never, never, Troy today, fuck Achilles, anyway! (...) Then Agamemnon runs to the head of the half circle and leads them into a line: each man's hands on the shoulders of the man ahead, all prancing in an awkward step. «Never, never, Troy today, fuck Achilles, anyway.» Agamemnon leads his lords around his tent three times and then breaks away to resume his place in the center. The little kings laugh and pound each other on the back. «So, lords,» says Agamemnon. «Are you with me?» «Yes!» they bellow.

La variación léxica de la elocuencia cavernícola de los héroes a veces es sorprendente (pos. 624): «The lords are silent for a moment. Then they erupt. Nestor: 'Fuck that!' Diomedes: 'Do they want to fuck my wife, too?' Telamonian Ajax: 'Nine fucking years and that's it?'».

Entre los troyanos también hay casos de estereotipia, como Paris, un malvado obseso sexual con unas ansias de poder por encima del amor filial o paterno. Por su parte, Aquiles, el protagonista, es un niño mimado por su madre y al mismo tiempo monstruoso, violento, violador, profanador y colérico más allá de lo creíble, al mismo tiempo que bellísimo, gigantesco y de una fuerza y una anatomía sexual igualmente desproporcionadas. Estos son algunos de los efectos de la llegada de Aquiles a su campamento desde el punto de vista de Patroclo (pos. 122-127):

Now he hears the heavy steps crunching sand at the entrance to the tent, followed by a guttural snarl as a Myrmidon too slow to move aside hits the dirt in a clatter of armor and babbled apologies. There is a hiss of silk as two slave girls come to the tent flap, the older offering a bowl of wine cut with water and flavored with pitch. She does not cry out when the first backhand knocks the bowl flying and the second dislocates her jaw. She or her sister has been through this before. So has Patroclus. Face down on the bed, he pulls up his tunic and tries to relax.

He hears fabric rip. A whimper. Booted feet shift on the canvas floor. He recognizes the grunt and turns his head. A girl too young to bleed is on her knees, chiton pulled down to her waist, breastbuds covered by modest elbows, the back of her head caught in his massive paw as Achilles violates her mouth. Patroclus sighs. For the moment, at least, Achilles has found another outlet. Grunting again, Achilles thrusts his pelvis forward, and the girl, unable to help herself, gags. Achilles yanks her head back and spends across her face as she retches. Not backhanded, but with a leather-cased fist, he clubs her once. She falls away from the blow and does not move. Her eyes are half open; her breathing is loud, almost a snore. Soon it stops.

El habla de los personajes posee todos los rasgos coloquiales que cabría imaginar para recrear esa atmósfera de serie de televisión estadounidense, con bromas, actitudes y gestos sacados de ese universo, de esa búsqueda de bromas fáciles y golpes de efecto. Por ejemplo, hay un guiño sexual muy propio de humor de soldados en (pos. 216): «Cephaes considers. 'I think we will have a very hard time without Achilles.' Polycrates nods. He turns to Lacademon. 'You?' 'I think I'm glad I'm not Patroclus.' All three laugh».

El lenguaje, pues, es cómico, coloquial y expresivo. Así se describe la manera en que Aquiles arrastra el cadáver de Héctor (2730): «Bumpity-bumpity-bump. Achilles saws the reins and his god-matched pair stops. So does the rhythmic pounding of Hector's head». Ahora bien, la expresividad suele venir de las obscenidades, muy frecuentemente sexuales. Por ejemplo, al consultar las entrañas de los animales, Héctor comenta de esta manera los resultados (pos. 120):

«He whispers. ‘We are so fucked,’ he says.» Odiseo se dirige de esta manera a los caudillos griegos (pos. 336): «Shut up! Shut the fuck up!». La dureza con la que Héctor trata a su hermano se expresa también en este tipo de lenguaje (pos. 443): «You steal that big-titted slut from your host and the gods let you live. You fuck that big-titted slut for ten years and the gods let you live, even though they don’t let a thousand men better than you live. Why, I don’t know, but I don’t question the gods».

La obra es pornográfica, casi de comienzo a fin: las escenas de sexo se describen explícitamente y se recrean en los aspectos visuales, vengan o no al caso, cumplan o no una función dentro de la historia. También en algún título las partes pudendas se utilizan con efectos cómicos, como «An Arrow in the Balls» (pos. 661) para la narración de la flecha de Pándaro. Hay, además, una obsesión con la caracterización de penes (p. ej., de Aquiles y Paris y, por contraste, Menelao y Príamo) y senos (de Briseida, Helena y, por contraste, Hécuba). Así describe Hawkins la intimidad entre Paris y Helena (pos. 177-188):

He smiles lazily and, holding her eye, runs the tip of his index finger down his shaft. The snake leaves its bed on his thigh and starts to strain upwards. Her eyes leave his and drift down (...). Her head dips and her tongue takes her finger’s place, slipping between his toes and finally down the arch. He whimpers (...). She slips the robe off her left shoulder. Shrugging, she exposes it entirely. Even now, near ten years later, her breast affects him as it did the first time he saw it. It is like a mountain, like Olympus itself, pure white and thrusting arrogantly from the plain of her ribs, its crest a peak of coral that tightens and darkens as he watches. Any larger and it would sag to her waist; big as it is, on a woman nearly thirty, its continuing firmness is widely viewed as a sign of divine favor on the Trojan cause. He moans. «Both.» She shrugs the robe off the other shoulder and it falls to her hips. «Touch them for me.» She smiles and reaches for the pot of oil beside the bed. Filling her hands, she anoints herself, delicately at first, then with a two-handed grip that makes the coral crests an impossible blood red that he has never seen on another woman.

La relación inspiradora entre Afrodita y Helena se describe con este detalle (pos. 525-529):

She is a presence only at the worst of times: when her eyes meet a man’s or drift to his cock. Then she is a sudden heat drifting down from Helen’s navel and growing in wetness between her legs. She makes herself seen only in shadow behind her, hands on her shoulders or coiled in her hair, fucking Helen as Helen fucks. Murmuring a prayer to her goddess, she runs nails down her thigh. Her heart beats faster and blood courses to her sex. She cups her left breast and pinches a nipple already hard. She holds the mirror between her legs. Her southern lips, still wet from her husband’s seed, swell immediately as they have always done, no matter how many times she has commanded otherwise, no matter how many times she has thought of beating them into submission before they rule her again. Her lower mouth gapes toothless in the middle of her woman’s golden beard, and she touches herself. Men call it silky but to her it feels like finest lamb’s wool. Men say what they will say.

También tienen cabida las acciones homosexuales pedófilas de Pándaro y su fantasía por Paris (pos. 770):

Each time he saw him, his love deepened and became more carnal, until the dream of Paris came to dominate his nights with his slave boys—to their benefit. While his friends and other men of rank bent their boys over and buggered them screaming, Pandarus anointed his with perfumed oils and was as likely to fill his own mouth with their seed as to plant his in their barren furrows.

Las descripciones de acciones que nada tienen que ver con el sexo con frecuencia adoptan forma sexual. La flecha de Pándaro se clava en la ingle de Menelao así (pos. 810): «For a second, he stares stupidly at the arrow. It sticks out like the monster erection that he has never quite been able to manage. Y, por supuesto, suelen ser pretexto para bromas fáciles. Cuando Macaón le cura la herida a Menelao, le recuerda su suerte (852): «‘Look at the bright side,’ he says. ‘Two inches to the right and you wouldn’t care about getting your wife back.’ He laughs. Menelaus doesn’t». Odiseo bromea sobre la vuelta a la batalla de Aquiles (2842) en estos términos:

‘Anyway, my lords, we need him. This war isn’t over yet, Hector dead or not. And I will speak the truth: if it got me back to Ithaca a day sooner, I’d let that animal fuck me up the ass.’ Silence, then a shout of astonished laughter. Now, thinks Odysseus, finish. ‘Okay,’ he says, ‘I was lying.’ Silence again. ‘But I’d let him fuck Teucer up the ass.’ Another silence, another eruption of laughter, from Teucer the loudest.

Igualmente, la novela está trufada de descripciones escatológicas: las deposiciones, las secreciones y los rastros de la putrefacción aparecen por doquier, explícita y detalladamente. Lacademon, por ejemplo, es flatulento y sus compañeros se lo increpan (pos. 681): «Know what? Noticed that you don’t make a lot of noise when you fart these days, and tell you what, you fart a lot». Los soldados tienen sesudas reflexiones sobre el tema (pos. 719): «(...) he’s laughing until he pisses himself—if the divine ones piss at all. Do they? I never thought about that until now. I mean, they don’t bleed, why should they piss or shit?». Reflexiones que rematan a la altura de las circunstancias (pos. 721): « ‘Bet they don’t fart like me, that’s for sure,’ says Polycrates. He screws up his face with effort and lets loose a rattling burst that makes the fire burn brighter and bluer while his friends laugh and gag». Los insultos con frecuencia se inspiran en la escatología (pos. 824): «Truce-breaking motherfucker!» Agamemnon screams. ««I’ll burn your house with your filthy kids inside! Your father will eat my horse’s shit! My slaves will fuck your wife!»». Durante su captividad, Pándaro se orina (pos. 915) y luego Paris orina encima de él (pos. 987): ««Hot liquid, body temperature, strikes him between the shoulder blades and runs in a rivulet down the center of his back. As Paris guffaws, the stream dances in time, sometimes staying centered between his shoulder blades, sometimes soaking his hair so the urine runs into his mouth, which is wide open as he sobs wordlessly». Y lo humilla de otras maneras (985): ««(...) lovely Paris drives his foot so deep between his cheeks that Pandarus is sure he will shit blood for a week». Aquiles utiliza el mismo recurso para humillar el cadáver de Héctor ante los muros de Troya (pos. 2563):

He pulls up his kilt and takes his cock from the sweat-soaked loincloth. He looks over his right shoulder at the rampart. «Take a good look, Troy! You’ll be seeing a lot of him soon!» Two-handed, he wags and snaps it. ««Up your sons’ assholes and in your mothers’ mouths! Rather, he lets fly at Hector’s face, the first piss he has taken since

he rode out to meet his fate hours and hours before, the stream powerful and dark with the dehydration of his ten miles' run and fight to the death. He knocks a fly off Hector's eyebrow, he blasts crusted blood from the corners of his mouth, he tries to write his name on his breastplate, a process compromised by near illiteracy and an emptying bladder.

El autor también se recrea ampliamente en las descripciones de putrefacciones y otros detalles escabrosos. El cadáver de Héctor es un buen ejemplo, descrito tres veces, un día en el campamento aqueo, el día de los funerales de Patroclo y cuando Príamo lo recupera:

His hundred wounds swarm with maggots, his naked body swells and bloats. Achilles stands over Hector's corpse. He hasn't kicked it yet today, nor has he pissed on it for two days, nor has he had to be stopped from dragging it to the lip of the cesspit at the edge of camp to pitch it into months of Achaean shit (pos. 2816).

His body is bloated to twice its ordinary size and covered with banqueting maggots. His face is eyeless and purplish black with decay, his withered lips are skinned back from teeth through which a black swollen tongue protrudes (pos. 2918).

They drop their traces and as they do, the burden shifts and out of the twine-bound linen protrudes an arm, skeletal, hand nothing but bone and tendon, fingers splayed, forearm clothed in the remains of muscle and blackened flesh. Even from where he stands, Priam can see the busy maggots burrowing away from the dawn light. (pos. 3150)

Muy vinculada con la característica anterior, y en este caso sí un poco más emparentada con Homero, podemos decir que la novela pinta con detalle las muertes sangrientas y las heridas. En este caso, Hawkins aprovecha que Lacademon recoge la armadura de un cadáver para este fin (pos. 1276-1293):

After fifteen minutes, Lacademon, who thought he knew all the ways a man can die in war, is aghast at his former ignorance. Or perhaps he has never seen it all at once: headless corpse next to one disemboweled, face frozen in a scream, stiff arms gathering up looping guts; a warhammer's victim, oddly intact but for the newly-lopsided helmet and brains running from its nose, lying beside one leaden-faced, bled to death after an expert stroke had severed the tendons behind its knees (...). Lacademon rises to his feet and bends forward to pull the armor from his silent prey. As he does so, he comes face to face with him. The Trojan wore his hair in long braids, one on either side of his head, artfully draped forward onto his chest. That symmetry in life has been preserved in death: someone has split the Trojan's head down the middle so forcefully that the sides have actually fallen apart, the eyes separated by four inches, the nostrils by two. For an instant, Lacademon wonders if a good hard tug on the braids will separate the head altogether. Then he looks at the Trojan more closely. Blood and brain have run from the deep fissure bisecting his head to obscure his already distorted features, but Lacademon remembers earlier that day when he cleaved an elegant Trojan's skull.

Sin que lleguen a constituir un contrapeso de estas características humorísticas, la novela muestra algunos pequeños logros que podrían también destacarse. Hay buenas escenas de batalla, con

sus vaivenes, sus arengas, su confusión, con la plasmación de la valentía de los guerreros. También hay algunas descripciones inteligentes, serias y acordes con la historia. Por ejemplo, Tetis se manifiesta a su hijo a través de ensoñaciones acuáticas (p. ej., en pos. 2176): de repente, la realidad se pausa, los terrenos se inundan y Aquiles recibe el altisonante mensaje de su madre. Luego el paisaje poco a poco se va secando y volviendo a la normalidad, y es cuando el paréntesis concluye y Aquiles recobra la consciencia. Resulta bastante coherente que una diosa del mar se comunique con su hijo a través de estos trances acuáticos. La novela se remata con una astuta ironía. Puesto que Aquiles ha vuelto a la refriega y Héctor está muerto, Odiseo es optimista (pos. 3161): «Odysseus drains the bowl and looks to his right, down towards the ships, where the Myrmidon camp has suddenly become the busiest division in the army. Achilles is back. Odysseus smiles. He will be home soon».

La radical infantilización de los hechos y la conducta de los personajes ponen en aprietos las posibles pretensiones de poeticidad de esta obra. Desacralizada, desadaptada al significado grandioso del original, desprovista de toda solemnidad épica, totalmente anacrónica en el estilo y en el comportamiento de los personajes, es, por ello precisamente, tremendamente cercana al lector contemporáneo, realista, creíble para nuestro universo intelectual, y por ello, de cierto modo adaptada: al humor de hoy, al gusto predominante seriéfilo, estadounidense, escabroso y efectista. Esta novela suscita la siguiente reflexión: ¿de qué manera es literaria la profanación total de una obra literaria, qué mensaje genera?

2.4.3. Género dramático

The story of the Iliad: a dramatic retelling of Homer' epic and the last days of Troy, de Simon Armitage

Armitage, S. (2014). *The story of the Iliad: a dramatic retelling of Homer' epic and the last days of Troy*. W. W. Norton & Company. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>. Shakespeare's Globe. *The Last Days of Troy* (s. f.). Recuperado el 15 de septiembre del 2015 de <http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/globe-theatre/the-last-days-of-troy>. Royal Exchange Theatre (2014, mayo, 16). *The Last Days of Troy* by Simon Armitage [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=I_o7gEgNXIM.

Bajo la dirección de Nick Bagnall, esta adaptación dramática de la *Iliada* se ha representado recientemente (2014) como *The Last Days of Troy* en el Royal Exchange Theatre de Manchester y el Shakespeare's Globe de Londres, con éxito de público y de crítica, según el *Daily Telegraph*, *Manchester Evening News*, *The Daily Mail*, *The Stage*, *The Daily Post* y *The Times*. No es casual que la escenificación haya tenido lugar en el centenario del comienzo de la Primera Guerra Mundial, que suscitó en muchos países la reflexión sobre la moral militar y las atrocidades de la guerra. Esta coincidencia ha dotado al mito homérico de una nueva relevancia.

La obra contiene una introducción en que Armitage contextualiza los hechos de la mitología de Troya y resume la trama del original homérico, mencionando cómo el final de la guerra, el

episodio del caballo, se cuenta no en la *Iliada*, sino en la *Odisea* y la *Eneida*, de las que echará mano para las escenas finales: solo así, con ese final, la imaginación moderna concibe el mito de Troya. El prólogo también contiene reflexiones sobre la actualidad del mito, el valor simbólico del Helesponto y Troya como separación entre Oriente y Occidente, y sobre las causas del guerra. Armitage comprime más de 15 000 versos homéricos en una obra que se debe representar en pocas horas y un elenco de más de 400 personajes en poco más de una docena, omitiendo acciones de personajes menores, tramas laterales y episodios que no afectan el núcleo de los acontecimientos. Como labor de síntesis, es brillante, aunque esto tiene importantes consecuencias en la caracterización de los personajes. Odiseo, por ejemplo, es una amalgama de varios héroes griegos, Néstor incluido, y por sus funciones en la obra a veces parece ser una especie de recadero de Agamenón, lo cual podría resultar chocante. El autor incluso se las agencia para omitir el personaje de Menelao y para dotar a Helena de un protagonismo que no tiene en Homero y que otorga cierto equilibrio moderno a la obra, con una versión femenina de los hechos.

El adaptador emplea un recurso dramático ingenioso para contar los acontecimientos: Zeus es un personaje desdoblado. Por un lado, es el potente dios olímpico, con una posición similar a la del personaje homérico; por otro, es un anciano y mendicante artista callejero en la moderna Hisarlik (el emplazamiento actual de Troya, en Turquía) que visita el sitio arqueológico y recuerda la guerra con desazón, reconstruyéndola con su memoria divina, apelando a la ayuda de las musas. Esto de alguna manera reproduce la perspectiva homérica, ya que el propio Homero narra acontecimientos que supuestamente ocurrieron medio milenio antes que él naciera, en la Edad de Bronce, y que llegan a su mente en una mezcla de historia y fantasía, de leyenda y artificio, como ecos de un pasado lejano. De esta manera, la representación dramática se colorea del inicio épico, de esa invocación a las musas que imaginamos en un Homero anciano, pero con un halo de desaliento (págs. 7-8).

Present-day Troy, the archaeological and tourist site of Hisarlik, Turkey.

Spray-painted in gold and impersonating a statue, Zeus stands on a wooden box with a collection tin at his feet and a sign saying ZEUS. Behind him, on his small cart, are souvenirs and trinkets from the story of the Iliad, including action figures in the shape of Achilles, Agamemnon, Priam et al.

Zeus

Fury.

RAGE! Goddess of memory,

draw from my throat

the story of Achilles, son of Peleus,

(...)

Conjure in my mind the moment it began,

when words flew between brothers in arms,

and a feud was born.

Tired and unappreciated, he steps down from the box and takes a drink from a bottle of water. Once rested, he goes to the cart and picks up a few of the action figures, staring at them, considering them, then begins to arrange them on the box, like a boy playing with toy soldiers.

En boca de este mismo Zeus-aedo figura la adaptación del catálogo de las naves (págs. 17 y ss.), tan tedioso para el oído moderno, aquí aligerado como la narración de un cuentacuentos profesional:

I couldn't begin to count the number of men assembled on this shoreline, massing here ready to fight. Ordinary men who ten years ago said goodbye to their families, put aside their ploughs and their fishing nets and took up weapons of war instead. Men of the mainland and men of the islands, men from cities and villages, mountains and coastlines, men from many kingdoms and counties and states, all fighting here under the flag of Greece, under Agamemnon's command.
Men of Boeotia, in fifty ships.
Men of Orchomenus, a contingent of thirty ships.
Forty dark ships full of men from Phocis.
(...)

Este Zeus, que recuerda vívidamente la guerra, es capaz de narrarla como un aedo-comentarista deportivo, en este caso, de boxeo, que ve con sus propios ojos, nítidamente, los hechos. Aquí narra el duelo singular y a muerte entre Paris y Menelao (págs. 48-49):

We'd been expecting resolution here today, a killer blow to bring this great war to an end, but instead . . . confusion reigns. The ground was measured out and lots were drawn from a bronze helmet to determine who would throw first. And both armies roared their praises to Zeus in heaven, and the noise of so many men clamouring with one voice was unearthly. Paris, in shining armour, stepped on to the field and took his place, and Menelaus, dressed no less magnificently, did likewise, and their followers watched, open-mouthed, in dumb silence. Paris threw first, his long spear slicing the air but striking the other man's shield and bouncing away. Then Menelaus took aim, hurled his heavy spear, and it ripped through Paris' shield, pierced his breastplate and bit into his flesh.

El lenguaje de la representación es vivo, frecuentemente mordaz, lleno de intención, como en este diálogo entre Odiseo y Agamenón acerca de Calcas, sobre cuya capacidad se ironiza (p. 11):

ODYSSEUS He's never been wrong.
AGAMEMNON He's never said a good word on my behalf. (Pause) So go on then, tell me what the future holds according to the all-seeing, all-knowing visionary Calchas.

O poco después, cuando Aquiles y Agamenón se insultan, se puede también apreciar la vital intensidad del lenguaje, que también ha sido modernizado (p. 14):

AGAMEMNON I'll take *her* as my prize, since you're robbing me of my own. Let it be known she's to become mine; then no one will be in any doubt about who stands tallest among us, and even you might learn some respect, soldier.
ACHILLES You're a mongrel-faced coward, and a drunk one at that.
AGAMEMNON You're a common murderer. A terrorist!
ACHILLES When he hears the battle-cry he pisses himself with fear.

Hay discusiones memorables, como esta en que Helena, mientras teje un tapiz sobre la guerra, le arranca a Andrómaca una dimensión de su personalidad que es todo menos serenidad, un diálogo entretejido de rivalidad, ironía, dobles sentidos, reproches más o menos velados (p. 18):

ANDROMACHE (pointing at the tapestry) Is this me? It is me, isn't it, in the blue dress. Holding Astyanax – I like the cute smile you've stitched on his little face. And Hector standing behind. Why is his sword drawn?

HELEN Protection. Love?

ANDROMACHE And none of your business, actually. But where are you in all this? Where's Helen?

HELEN It's unfinished.

ANDROMACHE Of course, how could it be complete without the world's most beautiful woman since the beginning of time?

HELEN So where would you position me?

ANDROMACHE If we Trojans win you'll be here, a princess of Troy, my sister-in-law, blowing kisses from the balcony on to the jubilant crowd below. If the Greeks triumph you'll be over there, the rescued queen, carried home on a float, showered with jasmine and myrtle. Wearing my jewels I suppose.

HELEN Was Paris really asking for me, or is this you, out hunting?

Andromache goes towards the door, then turns and comes back.

ANDROMACHE When you walk in a room the men smell sex, the women smell death.

HELEN No, the women smell sex – that's why they detest me. The men smell death, and it smells exciting, because it smells like war. They smell meat, blood.

ANDROMACHE You bring out something bitter and vulgar in me.

HELEN You're a good woman, Andromache. Married to a good man. The tapestry says as much, doesn't it. Just frightened. Fear, that's your scent.

Esta inserción de la cultura popular en el diálogo entre Príamo y Helena le agrega una tremenda frescura y algunas notas de humor que revelan la relación que hay entre ambos personajes y pintan la situación de Troya, las opiniones del pueblo troyano, en medio del asedio. Empieza Helena en tono de reproche (págs. 44-45):

HELEN They have a new song about me, your people.

PRIAM We have songs about everyone. We're a song-singing nation.

HELEN *Helen of Greece, Helen of Troy,
married a man then married a boy,
the boy took her home, the man chased after,
all the way from stony Sparta . . .*

PRIAM It has certain merits. A catchy rhythm.

HELEN *Oh is it the eyes and is it the lips . . .*

PRIAM You don't have to go on . . .

HELEN *Or is it the thighs and is it the hips
That launched a thousand angry ships
And fired a million fiery darts
That pierced a hundred thousand hearts*

*And left a hundred thousand dead
And dyed the blue Aegean red
from Troy to Sparta,
all the way over the wind-blown water.*

PRIAM *Helen of Joy, Helen of Slaughter.*

HELEN I hadn't heard that last line.

PRIAM The local poets have never been able to resist a convenient rhyme, no matter how crude.

Tras en un episodio inspirado en la *Eneida*, en que Sinón consigue que el caballo de Troya sea aceptado dentro de la muralla, llega el momento de bajar del caballo. Entonces los héroes griegos y Sinón nos brindan un diálogo hilarante (p. 119);

Alone in the main square Sinon opens a hatch in the horse. Achilles, Odysseus and Agamemnon climb out.

AGAMEMNON No sentries on duty?

SINON They've all been stood down. What did you think of my performance?

ODYSSEUS Prizewinning. Remind us never to believe anything you say.

SINON I had a good teacher, Odysseus. But I thought there were five of you.

AGAMEMNON Two started weeping at Helen's song. Odysseus had to slit their throats.

SINON What about the blood?

ODYSSEUS The Greek fighting helmet makes a useful bucket.

Y así como algunas escenas se han vivificado dramáticamente con pincelada cómicas, también lo trágico posee una particular intensidad. En la versión de Armitage, es Odiseo y no Néstor quien aconseja a Patroclo vestir la armadura de Aquiles y salir al campo de batalla. Patroclo roba la armadura, lo cual da un juego dramático importante, pues añade atrevimiento al personaje y multiplica la sorpresa, el horror y la incompreensión de Aquiles al enterarse de la muerte de su amigo. En esta versión, Odiseo, no Antíloco, comunica a Aquiles la terrible noticia llevándole la prueba física de la desgracia, el cadáver envuelto en un saco (págs. 85-87):

Still no response. Achilles senses Odysseus' mood.

What's in the sack, Odysseus? Something underhand? One of Agamemnon's dirty tricks?

ODYSSEUS Not from Agamemnon.

ACHILLES Then from yourself, Odysseus?

ODYSSEUS Not from Odysseus. Not from any of the Greeks. From Troy. From Hector.

Pause.

ACHILLES An hour ago, I saw tears in the eyes of my black stallion. Just the salt in the wind I thought. But when a horse cries . . .

Achilles unravels the cloth and discovers the bloodstained body of Patroclus.

ACHILLES (uncomprehending) How?

ODYSSEUS With great courage. Bravely.

(...)

ACHILLES Patroclus fought in my armour? He fought as me?

ODYSSEUS He fought for you. On your behalf.

ACHILLES (accusingly) Was there a Greek hand in this? Or a Greek mind?

ODYSSEUS Look to yourself first, Achilles. Reach for the mirror before the sword.

La astucia con que Odiseo administra progresivamente la información para que el efecto del descubrimiento sea mayor es notable, así como el modo en que disfraza su responsabilidad en ello como valentía de Patroclo, de lo que Aquiles quiere oír, y el modo en que manipula a Aquiles para se sienta él responsable de la muerte. En esta versión, la secuencia de los hechos tiene algo de perverso, pues Odiseo intuía, casi sabía, que Patroclo moriría al ir a la batalla y aun así lo instó a hacerlo. La hipocresía, junto con la astucia y la manipulación calzan perfectamente al personaje de Odiseo y además están al servicio del objetivo dramático: que la muerte de Patroclo sea lo más dolorosa posible a ojos del espectador y que la vuelta a la batalla de Aquiles esté nítidamente justificada.

Hay otras estrategias de gran fuerza dramática. Cuando Héctor regresa a Troya después de haber dado muerte a Patroclo (págs. 89-91), Príamo está exultante porque piensa que su hijo ha matado a Aquiles, pero luego se decepciona, y Héctor está delirante, ciego, ignorante de que la consecuencia no será el triunfo y la grandeza de Troya, sino su propia muerte, y es Helena quien intenta hacerle ver, infructuosamente, que no ha ganado la guerra, sino firmado su sentencia de muerte, y eso tiene sabor de tragedia griega. Más adelante, Príamo asoma al parapeto de las puertas Esceas (p. 99) para presenciar el desenlace de la batalla entre Aquiles y su hijo, una escena que debe dar lugar a un gran patetismo.

Hacia el final, ya destruida la ciudad de Troya, tenemos un diálogo brillante que retoma y redondea el tema del tapiz que Helena tejía y que ilustra los verdaderos motivos de la guerra, crudos, de un realismo que cuestiona incluso la base mitológica de la guerra de Troya (p. 136):

HELEN It tells a story – whoever finds it will know what happened here.

ODYSSEUS Who needs a tapestry – open your eyes. These ruined palaces and piles of bones tell their own story.

HELEN One side of it.

ODYSSEUS The dead don't get to write the history books. That privilege belongs to the triumphant. To the living.

HELEN I'm alive. Does that make me triumphant?

Pause.

ODYSSEUS Look at those ships – they're so stuffed with gold and silver they're barely afloat. Do you really think Greece risked its life to haul home an unfaithful wife?

Armitage es autor, pues, de una adaptación ingeniosa y literariamente exquisita, basada en una excelente selección de acontecimientos nucleares, capaces de contar la historia de la *Iliada*, recreándola en sus aspectos más solemnes y trágicos, pero también rescatando situaciones cómicas que sirven de contrapunto. Es cierto que simplifica considerablemente el original, pero esta circunstancia la imponen las limitaciones de la representación dramática. Los personajes de Armitage no solo hablan, sino que también hacen cosas con sus palabras: su mayor logro son los diálogos, punzantes, incisivos, llenos de intención.

Hector and Achilles, de Edward Eaton

Eaton, E. (2013) *Hector and Achilles*. Dragonfly. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta versión teatral en verso se concentra en el encuentro entre Aquiles y Héctor. Su tono es serio, lírico y reflexivo, con excepción de breves pinceladas de contrapunto cómico. Si bien no narra los acontecimientos iniciales del poema de Homero, el surgimiento del resentimiento de Aquiles, el duelo de Paris y Menelao, y la batalla de las naves, puede considerarse una reescritura, puesto que desarrolla sus acontecimientos climáticos y su tema principal, la ética heroica, y presupone los acontecimientos anteriores.

Conforman el drama nueve escenas, algunas con varios escenarios en simultáneo. La primera de ellas empieza espectacularmente, *in medias res*, cuando Héctor extrae la espada del cuerpo de Patroclo, una noche estrellada, lo que da pie a Héctor para que reflexione sobre la vida y su relación con la luz estelar. En las siguientes escenas, Héctor dialoga con el fantasma de Patroclo, se le notifica a Aquiles la muerte de su amado, y Héctor se despide de su padre, su esposa y su hijo. Y así transcurre el drama, repitiendo, con algunas diferencias, los acontecimientos de la *Iliada*, hasta la recuperación del cadáver de Héctor. La escena más importante, la muerte de Héctor, es la séptima, que se desarrolla alternadamente en las inmediaciones del campamento aqueo, las murallas de Troya, el campo de batalla y en la tienda de Aquiles. A esta escena climática, marcada por el protagonismo de Héctor, siguen un intermedio y las escenas finales: la octava, en que los troyanos se lamentan por la muerte de Héctor, y la novena, en la tienda de Aquiles, donde el griego devuelve a Príamo el cadáver de su enemigo y rompe su silencio, en un nuevo clímax, en el que Aquiles es el protagonista.

Como en la mayoría de reescrituras dramáticas, hay una significativa reducción de personajes. Por los troyanos, tenemos solamente a Príamo, Héctor, Andrómaca, Astianacte y Briseida, además de un coro de mujeres; por los griegos, a Odiseo, Áyax Telamonio, Aquiles, Patroclo y Tersites, acompañados de un coro de soldados. Es notoria la ausencia de Agamenón, Menelao, Paris y Helena, pero su ausencia resulta ser más eficaz dramáticamente que su presencia.

Son notorias ciertas libertades con respecto a Homero, algunas exigidas por la reducción de personajes del drama. Por ejemplo, en lugar de Antíloco, corresponde a Tersites (p. 44) darle a Aquiles la noticia de la muerte de Patroclo, lo cual le acarrearía la muerte. En esta versión de la historia, Briseida permanece todo el tiempo en la tienda de Aquiles (p. 54), al punto que cuando Tersites aparece para notificarle la muerte, este está abusando de ella. En un giro interesante de la historia, Briseida es una infiltrada en el campamento griego (p. 108): ««Ha! Achilles' prize? / I am Priam's plot / Sent to distract Achilles. / A complication / To confuse your plans / And strategies». Otra diferencia con el original consiste en que Odiseo y Áyax irrumpen en la tienda de Aquiles mientras Príamo visita al héroe griego (p. 178). Finalmente, en lugar de que haya una lucha por el cadáver de Patroclo y pasen varios días entre su muerte y la entrega del cadáver de Héctor, los cadáveres del troyano y el griego se intercambian de mutuo acuerdo y simultáneamente (p. 194), pues toda la acción se desarrolla condensada, en el mismo día.

Ninguna de estas diferencias afecta al desarrollo del núcleo de la obra: el enfrentamiento entre Héctor y Aquiles como encarnaciones de dos éticas heroicas distintas.

Los personajes intervienen en tercetos libres de longitud variable, frecuentemente encabalgados, con amplia utilización de la anáfora y uso ocasional de polisíndeton, reduplicaciones, y paralelismos, que ejemplificaré a continuación. La anáfora está particularmente presente en las ampliaciones, como en esta declaración de amor de Andrómaca (p. 73): «I love you, Hector. / You are the child of my youth, / Of the great passion // That I had for your Mother. / The son of my hopes / The son of my dreams, // Of optimism / Of joy. With you I have had / So much happiness». A continuación, junto con la anáfora, encontramos una reduplicación de *must* (p. 73): «I don't want you to / Go and fight this monster; / I Don't want you to die. // But go you must, and If die, then die you must for / They must be stopped now. // If Troy falls, then fall / It must, for they must be stopped, / Stopped ere they move on». Héctor le cuenta a su hijo una fábula echando mano del polisíndeton (p. 83): «And then disappears / Into its warren to scoff / And laugh at the hawk. // And the hawk cartwheels / And scrabbles at the wind to / Claw its way back up. // And then it circled / And waited for the rabbit. / And the rabbit came». A veces, Eaton echa mano del paralelismo para crear diálogos vivos, como en esta réplica de Príamo, temeroso de que su hijo perezca a manos de Aquiles (p. 70): «HECTOR It is not your way / To come bid farewell to your / Men before battle. // PRIAM Is it your way to / Stick your head in the maw of / An angry tiger?».

En algunas escenas, Eaton presenta escenarios múltiples en simultáneo. La máxima expresión de este recurso es la escena 7 (págs. 96-135), de la muerte de Héctor, que muestra cuatro locaciones: las afueras del campamento griego con Odiseo, Áyax y el coro de soldados observando el campo de batalla; la tienda de Aquiles, donde el fantasma de Tersites visita a Briseida; las murallas de Troya, desde donde Príamo, el coro de mujeres, Andrómaca y Astianacte observarán el duelo, y, finalmente el campo de batalla, donde Aquiles dará muerte a Héctor. No siempre todos los parlamentos de la escena pertenecen al mismo escenario, sino que a veces se se producen intervenciones de lugares distintos, como en un carrusel. En este caso, en muy pocos versos se alternan el campo de batalla, las afueras del campamento y las murallas de Troya, sin transiciones (págs. 106-107):

HECTOR

(...)

You can't kill us all.

[They fight]

ODYSSEUS

Achilles will strike Him down.

AJAX

It won't be long now.

ANDROMACHE

Live, my darling one!

Live, Hector.

PRIAM

Gods, hear

Our prayers.
Let my son survive.
CHORUS OF TROJAN WOMEN
They're both handsome men.

I think Achilles
Is the taller, but look how
Hector's armor shines.
CHORUS OF SOLDIERS
Hector's too pretty
To be a great warrior.
Strike fast, Achilles!

Estas alternancias centran el foco en la batalla y confieren gran espectacularidad a la acción central, pues los del público, en sus asientos, no son los únicos espectadores del duelo a muerte, sino también los personajes en escena, en tres escenarios más. Y esto refuerza el patetismo de la muerte de Héctor, que muere a vista de su padre, su esposa y su hijo, por un lado; y a la vista todo el ejército griego. Astianacte ha llamado a Héctor «Father» varias veces, sin obtener respuesta de él, pero sí lo hace en el clímax de la batalla (p. 130): «[*ACHILLES stabs HECTOR*] HECTOR Go below and do not watch. / Go away, boy. Now! [*ACHILLES kills HECTOR*] ANDROMACHE Hector! PRIAM Take the boy!». Después de matar a Héctor, Aquiles atraviesa los escenarios, unificándolos espacialmente por primera vez, arrastrando el cadáver: va del pie de la muralla a las inmediaciones del campo aqueo, donde Odiseo y Áyax le hablan pero no contesta; y luego entra a su tienda, en silencio.

Otra forma de explotación de los escenarios simultáneos es el aparente diálogo entre personajes que no pueden oírse. Aquí el coro de mujeres parece dialogar desde Troya con el coro de soldados del campamento a través del verbo *to wait* (p. 147):

CHORUS OF WOMEN
Do they wait, out there?
Wait for us?

ANDROMACHE
Wait for me, love.

CHORUS OF SOLDIERS
All this waiting. We

Wait while our princes
And kings enjoy the pleasures
Of war. We die while

They enjoy all the
Treasures of war.

ANDROMACHE

Am I to

Spend my years waiting

Por otro lado, se aprecia una explotación intencionada del silencio de Aquiles, que ha permanecido mudo durante toda la obra, lo cual hace más significativo que tome la palabra en la escena final, para dar una visión que dialoga con todo lo que ha sucedido y redondea el significado de la obra. Cuando ha hecho falta que conteste, otros personajes lo han hecho en su nombre, y solo rompe a hablar para evitar que Odiseo y Áyax maten a Príamo. En el largo monólogo que cierra la obra (págs. 185-207), poco a poco va despidiendo a personajes vivos y a fantasmas, para quedarse solo y ver el telón caer.

También llama la atención la utilización casi shakespeareana de los fantasmas: Tersites, Patroclo y Héctor participan en la obra después de muertos. Cuando Héctor acaba de dar muerte a Patroclo, se produce entre ellos el siguiente diálogo (p. 27): «PATROCLUS Yet I am here. HECTOR Yet you are here. Why? PATROCLUS Perhaps to warn you of death». Mientras Héctor lucha por su vida frente a Aquiles, dialogando con él, el fantasma de Patroclo se aparece para dirigirse al troyano (p. 122): «Are you trying to / Convince him not to kill you? / I trust that won't work». Posteriormente, arenga a Aquiles (p. 126): «I want vengeance, not your death. / Kill him! Kill Hector!».

Hay unos pocos contrapesos cómicos en la obra. Uno es la situación por la que Odiseo y Áyax emborrachan a Tersites para que le dé la noticia trágica de la muerte de Patroclo a Aquiles (p. 47): «Tell him the story / Of his lover's murder THERSITES And Die for the telling. ODYSSEUS More wine! THERSITES No!». Hasta siete veces le dan más vino, hasta que lo convencen. Tersites se devanea para encontrar la mejor estrategia y las mejores palabras para dar la noticia y salvar la vida, pero al llegar a la tienda se le olvidan (p. 58): «Let Achilles know / That I cared so to soften / The blow of this news. BRISEIS Speak now! THERSITES Patroclus Is dead! / Oh, crap! That was smooth / To make so gentle / Such rough news». Tersites piensa que ha salvado la vida, pero no es así (p. 65): «*ACHILLES leaves* THERSITES Praise gods he did. [*As if an afterthought, ACHILLES steps back in and kills THERSITES*]». Lo que quedará de Tersites será su fantasma, que participa a lo largo de toda la obra.

Otra situación de comicidad es el aprovechamiento que hace Odiseo de la supina imbecilidad de un estereotipado Áyax, que no entiende en absoluto las cultas palabras de Odiseo, por ejemplo aquí (págs. 150-152): «ODYSSEUS Fine. Ajax. Cast your / Eagle eyes across the dark / And blood-stain'd fields that // Lead to fair but ill / Fated Ilium and tell / Us what heroes wait // Upon her ramparts. AJAX What? ODYSSEUS Gods! Ajax! Look. Over. / There». En otras ocasiones, discuten como dos niños susceptibles y conflictivos que en el fondo se aprecian (p. 160-161).

Uno los rasgos más saltantes del drama es su constante empleo de la luz y el fuego como símbolos, lo cual dota de unidad y coherencia de imágenes a la obra, pero aparecen demasiado frecuente y explícitamente. La luz es la vida humana, fugaz y al mismo tiempo eterna y esperanzadora, y el fuego, la fuerza vital y amable, pero también destructora. Desde el primer parlamento de Héctor tenemos este tipo de imágenes (p. 14): «Perhaps our great light / Will

someday be a weakling / Flicker like the stars // Perhaps someday their / Fizzling spark will burst into / Flame engulfing all. // Perhaps we will be / Gods then, and we can watch them / From our distant stars». Hasta tal punto está sobreexplotada esta metáfora, que funciona como lengua franca entre los personajes (p. 29): «PATROCLUS The great flame of Troy / Will be doused. HECTOR Light will find a / Way through darkest dark. PATROCLUS Troy's fire will be quenched. HECTOR All that needs to survive is / The smallest ember». La amenaza de Patroclo también se expresa con estas metáforas (p. 31): «PATROCLUS A great burning comes. // You should prepare for / The approach of Achilles' / Flame, which comes for you. // Even if Troy lives / Hector's light will dim and die (...). HECTOR He may drown my light.

Así pues, a lo largo de la obra, las luces titilan, parpadean, deslumbran, chispean, queman, abrasan, palidecen, enciegan, eclipsan; el destello de la vida sobrevive y se transforma en fuego abrasador, etcétera. Pero quizá el máximo abuso de esta manida metáfora, a la que no escapa ni siquiera Aquiles en su monólogo final (p. 198), la encontramos en la cansina voz de la doliente Andrómaca (págs. 166-167):

Night is dark, Hector.
Fires have been doused in both camps.
There's no light tonight.

The moon herself hides
In shame behind curtains of Cloud.
Your light is snuffed.

The sun will not rise
Again to glimmer and glint
Off your golden mail.

No light. No heat, love.
There is no warmth in Hades'
Embrace. Hide, moon! Hide!

Hector's light will warm
You no more. Sun. Stay beneath
The waves. Your fiery

Beams and bright rays will
Not pierce the void.
Ever night Remains. Troy is dead.

Husband! My lover!
Your city's lights failed this night.
The putrid dark will

Engulf it yet. No
Hope. The shadows will devour

Both song and laughter.

Night is rushing in (...)

He dejado para el final lo más interesante: la obra cuestiona o al menos relativiza la ética heroica homérica, la búsqueda de la gloria inmortal en la batalla, de múltiples maneras. Por un lado, Héctor, como un padre moderno, le desea a su hijo un estilo de vida distinto del suyo, al margen de la sangre y la venganza, y censura la devoción del hijo por el sentido del deber y el ejemplo del padre (p. 79); pero el hijo le echa en cara su incoherencia, arrogarse el deber de proteger a Troya, el derecho a ser héroe, prohibiéndoselo a él (p. 86). Héctor sí que se muestra como el héroe de la *Iliada* al decirle a Andrómaca que el deber está por encima de ella, de la familia y del amor (p. 93), pero ella nunca lo entiende y en su duelo amargo le reprocha su abandono (p. 138): «Husband! Husband. Do / You hear? Are you listening? Will you abandon // Us so? How dare you? // How dare you leave us for some / Pointless heroics?». Sin embargo, no permite que Astianacte lo vengue, para romper el círculo de violencia (p. 139): «No vengeance. No blood / Debt. Dead is dead. Do not hate / His killer. Fear him».

El mismo Aquiles piensa de un modo muy distinto del Aquiles homérico: critica las aspiraciones vacías a la inmortalidad, la gloria y las alabanzas de los poetas; para este Aquiles, no hay nada más allá de la muerte (págs. 189-190). Aquiles no está interesado en la inmortalidad, como puede verse en los siguientes términos de su conversación con el fantasma de Patroclo (p. 199): «Your foolish pointless / Death is all that's left. // Even your mem'ry, / Like your spirit, must soon fade. / Already you dim. Los motivos para vivir se desvanecen sin causas de amor terrenales (p. 200): «There's no meaning in / Death, no glory, no honor. There's nothing but death. // And by your deaths you've / Left me with nothing. Nothing! / What should I live for? // Whom should I burn for? Who is there now to love for / And fight and die for?». En sus últimas palabras del drama, Aquiles retoma las metáforas de luz y fuego para exponernos su concepto de gloria, que tiene sentido solo en vida, ante unos seres queridos que la celebren (p. 200): «You were my glory. / You were my audience. / You. You have taken that // From me. Think of it. What have you left me with? / There Is no more warmth left // There is no more light. / All that remains is darkness / For me to swell in». La última parte del monólogo remata la construcción en anillo, al retomar el tema del fuego que enunció Héctor al comienzo de la obra y que anuncia la caída y el incendio de Troya. Pareciera que gracias al abandono de la ética heroica la furia de Aquiles renace y la fama imperecedera parece una ambición de venganza fatal (p. 205):

I will spend my last
Days on fire. Women will cry
In lamentation.

Men will die by the
Score. Cities will fall. Many
Heroes will rue these

Coming weeks. I'll give
Poets reason to sing of

Me, remember me.

Achilles may die.

Though his flame be snuffed, it will

Heat generations.

El resultado poético queda un poco deslucido por la obsesión, por la absoluta falta de sutileza de las imágenes y metáforas de la luz y el fuego. Sin embargo, la obra es valiosa tanto formalmente —ya que exhibe un estructura funcional y recursos técnicos al servicio de la espectacularidad y potencia de los desenlaces—; como temáticamente, por su cuestionamiento de la ética heroica de la *Iliada*. Eaton resalta a Héctor como protagonista trágico del deber y da una vuelta de tuerca a la posición de Aquiles desde un punto de vista moderno: la fama imperecedera en voz de los poetas no tiene valor en comparación con la vida en tierra.

La Iliada, de César Brie

Brie, C. (2000). *Teatro 1. La Iliada. Las abarcas del tiempo. En un sol amarillo. Otra vez Marcelo*. Buenos Aires: Atuel.

Brie, C. (2010). *L'Iliade del Teatro de los Andes*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria. [Esta versión en italiano, 10 años posterior, consta de un CD con un documental sobre la representación, que mudó tablas de Bolivia a Italia, y un libro con la traducción al italiano que contiene información valiosa adicional.]

Esta reescritura dramática, que sigue más o menos de cerca el argumento del texto homérico, se caracteriza por el aprovechamiento del marco argumental del poema para conmemorar a los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas, en particular la argentina. Aprovechándose de esa preocupación constante de los héroes homéricos por los cuerpos de los caídos, Brie asocia la figura de Príamo a la de cualquier padre que busca el cadáver de su hijo desaparecido.

Brie también aprovecha algunos otros paralelismos entre el mundo homérico y el de las dictaduras latinoamericanas: Polidoro, hijo de Príamo muerto por la avaricia de su tío Poliméstor; Dolón, espía troyano engañado, interrogado con violencia y asesinado a pesar de la palabra dada por Odiseo de respetar su vida; Briseida, amada por el hombre que mató a toda su familia, son casos que bien habrían podido ocurrir en Latinoamérica en el siglo XX. El tono es grave, como corresponde a la temática, y utiliza un verso largo que tiende al alejandrino, pero tiene algunos momentos cómicos, o al menos ligeros, como la conversación entre Hera y Afrodita (págs. 23-24) sobre los ronquidos de Zeus y el uso de rúleros, que aproximan la obra al género grotesco. La obra se vale de coros, como en la tragedia griega clásica. El primero de ellos sustituye a la invocación a las musas (p. 3):

Ahora cantamos la furia de Aquiles
que infinitos dolores provocó a los griegos
tantas almas de héroes bajaron al Hades
tantos cuerpos devorados por buitres y perros.

El rasgo más particular de esta obra, lo que la diferencia claramente de otras versiones de la *Iliada*, son los pasajes en que el texto se aparta del original para vincularse con el mundo actual, y por ello prestaré atención a ellos. Son tres los momentos en que estas referencias son más claras. En el primero de ellos, las Ceres o Keres, diosas terribles de la muerte y el destino, relatan, junto con las muertes de la *Iliada*, los casos contemporáneos de tres bolivianos desaparecidos: el sindicalista Gualberto Vega, el político y escritor Marcelo Quiroga y dirigente político revolucionario Carlos Flores. Y esto sucede a mitad de una típica secuencia de batalla y sangre (págs. 15-16):

Relator: Chocaban los escudos, las lanzas, el furor.
Se mezclaban los gritos de alegría y dolor
de los que mataban y de los que morían.
La sangre mojaba la tierra.

(...)

Cer 3: Eurípilo mató al divino Ipsenor
lo golpeó en la nuca con el asta aguda.
Traspassó los dientes y cortó la lengua,
cayó en el polvo mordiendo el bronce.
Horrenda, la tiniebla lo envolvió.

Gualberto Vega cayó en la sede de la COB.
Una bala le atravesó el corazón,
sobre sus ojos bajó la oscura sombra.

Cer 1: A Marcelo Quiroga le dispararon también.
Lo reconocieron en las escaleras.
Traspassaron las balas el tierno cuerpo.

Cer 2: Dieron en Carlos Flores, que estaba a su lado.
Cayeron ambos. Los llevaron heridos
hasta la sede del Estado Mayor...

Coro: Los insultaron, ultrajaron, torturaron,
hasta que los alcanzó la fría muerte
y el destino implacable.

Cer 2: Los cuerpos... aún los parientes buscan
los cuerpos para el duelo.

Cer 1: Sin sepulcro yacen en algún lugar.

Cer 2: De ellos quedan el nombre y la memoria
pero no la tumba.

Como puede apreciarse, se hace presente el tema de los cuerpos desaparecidos, muy sangrante y actual en la política argentina hasta nuestros tiempos, así como la violencia de las dictaduras

latinoamericanas, en general. El efecto que causa que diosas griegas, sin transición alguna, empiecen a tratar de asuntos contemporáneos debe de ser de gran extrañamiento, pero también de una grandiosa impresión de universalidad. En el plano formal, puede notarse cómo Brie echa mano, junto con la representación, de relatores que cuentan la historia a la manera de un narrador omnisciente; en este caso, este es simplemente un «relator», pero en otros casos Apolo y otros dioses toman la palabra. Este recurso le permite a Brie reducir el número de personajes en escena, que en la *Iliada* son varios cientos, a un número manejable.

El segundo caso se ubica en el comienzo del segundo acto, cuando aparece Rodolfo Walsh, en este caso en un puro paréntesis, sin intento de acoplamiento verosímil a la historia, sin imbricación argumental, como una mera incrustación *ex nihilo* del personaje. El propio Walsh dialoga con su hija a raíz de la lectura de un pasaje de la *Iliada* (págs. 20-21):

Walsh: Rodolfo Walsh, escritor, periodista.
Asesinado en Buenos Aires en 1977.
Seis meses antes había muerto
Victoria mi hija. (*abre un libro*) La *Iliada*:
«Junto a su padre luchaba Arpalión,
una flecha aguda se hundió en su nalga
partió la vejiga, se incrustó en el hueso.
Mojaba la sangre los brazos del padre
mientras lo llevaba a Troya y lloraba.
Por un hijo que muere no hay recompensa».

Aparece el espectro de Victoria.

Victoria! Aquí me ves, leo la *Iliada*, la guerra de Troya. Hay una hija de Príamo, Polixena. Te le parecías tanto hija mía: rebelde, obstinada, orgullosa. A Polixena la degollaron en honor a Aquiles.

Tenía veinte y seis años mi hija Victoria.
Argentina se parecía cada vez más a un barrio de Troya.
Como tantos chicos que repentinamente
se hicieron adultos, mi hija andaba a los saltos
huyendo de casa en casa por todo Buenos Aires.
No se quejaba, sólo su sonrisa se volvía desvaída.
Nos veíamos cada quince días
caminando en una calle o alguna plaza.
Hacíamos planes para vivir juntos,
pero ambos presentíamos que no iba a ser posible,
que uno de esos encuentros podía ser el último.
Y nos despedíamos simulando valor
consolándonos de la anticipada pérdida.

Más de cien soldados rodearon la casa

con tanque, helicóptero, ametralladoras.
Victoria, en camión, corrió hasta la azotea.
El combate duró una hora y media.
MI hija conocía el trato que ejército y marina
dispensaban a los prisioneros, y pensaba
que el pecado no era hablar, sino caer viva.
De pronto hubo silencio, Victoria se levantó,
se acercó a la cornisa.
Flaca, de pelo largo, en camión de noche
Alicia en el país de las pesadillas.
«No nos matan ustedes», dijo a la tropa
«Nosotros elegimos morir» y luego
llevó una pistola a la sien, y apretó el gatillo

Por la radio supe que habías muerto,
entonces me santigüé como cuando era un niño.
Se me detuvo el mundo. «Era mi hija» dije.
Tenía miedo por ti y vos por mí
ahora el miedo es dolor. Te quise tanto...
No pude despedirme, en lo oscuro se mueren
los perseguidos. Nos queda la memoria
como único cementerio. Ahí te guardo
te acuno, te celebro y quizás te envidio.
«Mojaba la sangre los brazos del padre
Mientras lo llevaba a Troya y lloraba.
Por un hijo que muere no hay recompensa.»

Se trata de una escena de un patetismo considerable, explícitamente relacionada con una cita de la *Iliada* y que pinta la vida durante la dictadura de una manera análoga a la de los troyanos durante el asedio. El autor advierte de que esta escena se ha adaptado a partir de la carta que Rodolfo Walsh escribió y difundió a través de la Agencia de Informaciones ANCLA entre diciembre de 1976 y enero de 1977, relatando la muerte de su hija Victoria.

El tercer caso es el de la carta sindical en que Agamenón asume el papel del dictador Jorge Rafael Videla y lee una carta que describe una espeluznante realidad social (págs. 22-23):

Agamenón: (*lee*) Señor General de los Ejércitos:
Hugo, Jorge, Rafael, Emilio, Augusto Agamenón.
Antes, llegaban a la morgue de nuestra ciudad,
de 3 a 6 cadáveres por semana,
ahora son centenares los cuerpos que las tropas traen.
Nosotros deseamos cumplir con nuestro trabajo,
sea la cantidad de muertos que sea,
pero debemos describirle lo que nos toca vivir.
Cuando abrimos las celdas donde se apilan los cuerpos,
nos encontramos con que han permanecido
en depósito sin ningún tipo de refrigeración.

Un olor nauseabundo, una nube de moscas,
larvas y gusanos en el piso formando una capa
de diez centímetros de altura,
que retiramos en baldes, cargándolas con palas.
Nuestra única indumentaria para este trabajo
es pantalón y guardapolvo sin guantes ni botas.
A pesar de todo no tuvimos reparos
en realizar la tarea ordenada.
Solicitamos humildemente se nos suministren mascarillas para soportar el olor,
así como los guantes y botas mencionados.

Trabajador: también sugerimos respetuosamente
que se apilen los cuerpos en las celdas frigoríficas,
para poder cumplir del mejor modo posible con nuestra labor.
Firman: trabajadores de la morgue judicial de Córdoba, Argentina, junio de 1980.

La escena, junto con la anterior, constituye una pintura de la vida durante la dictadura argentina, asimilada a la vida durante el asedio de Troya, en que la cantidad de cadáveres se multiplicaba. Este pasaje queda automáticamente relacionado con la muerte de Dolón, que sucede en la escena anterior, y por lo tanto se interpreta que esos muertos que se corrompen, apilados, son los de presos políticos ajusticiados sin justicia.

Lamentablemente, la escena del rescate del cadáver de Héctor, en torno a la cual se debiera articular todo el parecido entre lo contemporáneo y lo homérico, se despacha con un tremendo descuido, como un trámite hecho con prisa, como un resumen sin un aporte destacable (p. 40):

Príamo: Piensa en tu padre, Aquiles, que es viejo
como lo soy yo y se encuentra solo
porque no estás tú para defenderlo.
Oye decir que aún estás vivo
y espera cada día que Aquiles regrese.
De mis hijos ahora, ninguno me queda,
Y a Héctor, que cuidaba a Troya y su gente,
lo mataste tú frente a la ciudad.
Te traje un rescate, ten piedad de mí
pensando en tu padre. Soy un infeliz y un desdichado.
Me he arrodillado frente al hombre que mató a mis hijos.

Aquiles: Cuánto mal sufriste, pobre miserable
¿Y cómo pudiste llegar hasta aquí
ante los ojos de quien mató a tus hijos?
Guardemos ahora el dolor en el alma.
Nada se consigue con el llanto helado.
Mi padre fue rico, su esposa una diosa
sólo un hijo tuvo y yo moriré.
No puedo cuidar al viejo en mi tierra
porque estoy aquí combatiendo en Troya

causando tu pena y la de tus hijos.
Tú, viejo, también fuiste feliz, con hijos gallardos.
Y ahora a tu patria la cubre el horror
de las batallas y de las masacres,
y el llanto por tu hijo no lo hace vivir.
Aquí está tu hijo, cuando llegue el alba
te lo llevarás. Ahora comamos.
Luego llorarás por el hijo muerto.

Brie se conduce con una tremenda libertad y variedad de recursos, según las necesidades: añade intervenciones de personajes muertos desde ultratumba (el prólogo de Polidoro, los muertos por Patroclo), coros al estilo de la tragedia griega para sustituir la invocación a las musas, introduce narradores (el relator del primer acto), hace a los dioses narradores de la acción (p. ej., Apolo y las Ceres), logra que hablen personajes contemporáneos ausentes de la *Iliada* (Walsh), hace aparecer fantasmas de difuntos para propiciar breves diálogos (Victoria).

Sin embargo, así como en las escenas de corte político-social son atrevidas y los recursos técnicos son variados, las escenas más convencionales muchas veces son desvaídas y dan la impresión de ser un resumen apresurado (como esta del encuentro entre Aquiles y Príamo) y sin personalización, como si carecieran de interés. La llamada embajada a Aquiles, por ejemplo, deja de ser una embajada, pues Agamenón asiste, y la conversación queda reducida a un diálogo insulso. Por otro lado, no se explica la ausencia de escenas de altísimo valor dramático, como el momento en que Aquiles se entera de la muerte de Patroclo. Brie despacha este acontecimiento con una despreocupada notificación taquigráfica de Atenea y una pálida reacción del caudillo griego, cuya ferocidad no se aprecia en absoluto, reemplazada por un automático arrepentimiento (p. 30):

Atenea: Aquiles, despierta,
desnudo en la tierra, muerto, está Patroclo.
Troyanos y griegos luchan por el cuerpo.
Tus armas ahora las empuña Héctor.

Aquiles: Quisiera morirme, no supe alumbrar al amigo muerto.
Se perdió en las sombras, no fui luz para él.
Como humo la ira me cegó el pecho
Ahora contra Héctor, quiero combatir

El estilo, en general, es todo menos preciosista: así como hay parlamentos concebidos con intención y cuidado, hay muchas partes negligentes, en que no se ha prestado atención a los detalles. La pésima ortografía —en particular, la puntuación— y la ausencia de una mirada editorial competente acentúan esta impresión de que es un texto improvisado, surgido entre bambalinas para la representación en escena, sin muchos miramientos por la posterior vida escrita del texto.

La versión dramática de Brie destaca porque elige que las alusiones al presente no sean sutiles, sino sumamente explícitas, que Homero se haga actual no por la universalidad de sus personajes y hechos, sino por paralelismos claros y por irrupciones manifiestas del presente en el pasado.

Con ello, desplaza el foco de interés del resentimiento de Aquiles a temas más abstractos, como la violencia en general, y a otros temas particulares, como la salvaje represión de las dictaduras latinoamericanas.

2.4.4. Género didáctico-ensayístico

Troy. Homer's Iliad Retold, de David Boyle y Viv Croot

Boyle, D., Croot, V., Anderson, M. J., Young, S., & H. (2004). *Troy: Homer's Iliad retold*. New York: Barnes & Noble Books.

La obra de Boyle y Croot es una muy completa mitografía ilustrada, a la manera de un libro de texto, que cuenta la historia de la *Iliada* sin alteraciones intencionadas en el orden o la caracterización de los acontecimientos. Tiene una clásica estructura tripartita: introducción, cuerpo principal y epílogo.

En la introducción (págs. 5-23), de carácter didáctico y con índice de contenidos, se recoge información sobre la obra original, un resumen del argumento (con especial atención a la explicación del conflicto entre Agamenón y Aquiles: el honor, el estatus, la reputación; y el sacrificio vengativo de Aquiles, su gesta a la busca de fama imperecedera, *kléos*), un repaso de la cuestión homérica, nociones sobre la épica en general y la oralidad, y recomendaciones de lectura sobre mitología. También contiene un mapa de los ejércitos griego y troyano, un índice onomástico de los héroes de ambos bandos, un glosario de términos geográficos y una sección titulada «How it all began», donde se cuentan los antecedentes: la historia de Paris y Helena, el juicio de Paris y la partida de los griegos a Troya como un acto de venganza.

El cuerpo principal (págs. 24-217) de la obra consta de texto primario y secundario. El texto primario es el necesario para la comprensión de la obra, invita a una lectura continua y constituye propiamente la reescritura de la *Iliada*. Contiene las siguientes partes:

1. Títulos de los libros. Se trata de añadidos, ya que en la *Iliada* los 24 cantos o libros no llevan título. Son útiles para identificar la acción principal. Así, por ejemplo, el libro XVI (págs. 146-153) se titula «The Death of Patroclus».
2. Títulos de los episodios dentro de cada libro. También son añadidos: en el original no existen, pero sirven para conocer el contenido de los pasajes y encontrarlos con una búsqueda rápida. En el mencionado libro XVI, podemos encontrar «Patroclus pleads with Achilles», «The return of the Myrmidons» y «Patroclus' fatal error».
3. La narración perifrástica en prosa contemporánea, que abarca la mayor parte del texto, en que se cuentan en tercera persona los acontecimientos. Dedicaré más atención a este punto más adelante.
4. Las citas de la traducción de Cordery, que interviene y se intercala cuando la prosa didáctica requiere elevarse, en momentos significativos, donde se requiere un estilo más grandioso y solemne o donde la literalidad es importante. También volveré sobre este tema más adelante.

El texto secundario es aquel del que puede prescindirse pero que es útil para ilustrar o complementar algún aspecto importante del texto primario.

1. Cuadros de resumen «Instant Iliad», uno para cada libro. En el mencionado libro XVI (p. 146), empieza de la siguiente manera: «As the battle rages around the ships, Patroclus goes to Achilles and reports the disaster that is threatening the Greeks. Achilles is persuaded to send Patroclus and the Myrmidons to reinforce the Greek army, but (...)».
2. Figuras, con sus pies explicativos. Así, por ejemplo, vemos, a página completa (p. 147), la figura de un plato pintado en estilo ático en que se muestra a un guerrero troyano lanceando por la espalda a un griego sin armadura. El pie de la figura reza: «Patroclus was killed by Hector, but he had help: Apollo made him vulnerable by removing his helmet, shattering his spear, and loosening his shield straps. Euphorbus stabbed him in the back with his spear; only then could Hector finish him off».
3. Cuadros de personajes, ocasionalmente ilustrados. Cuando es pertinente, se incluyen en el margen cuadros con la biografía y la descripción de algunos de los personajes más importantes, tanto dioses (Apolo, Tetis, Zeus, Afrodita, etc.), como mortales (Casandra, Agamenón, Helena, Paris, etc.). El de Patroclo (p. 149), por ejemplo, dice lo siguiente: «The Greek Warrior who was brought up in the house of Achilles' father and became Achilles' passionate friend and the object of Achilles' love (...) The two of them were reunited in the underworld». En algunos casos, incluyen información no contenida en la *Iliada* pero que resulta útil para conocer a los personajes. Así, por ejemplo, en el cuadro sobre Áyax el Mayor (p. 72) se dice: «After the end of the book, though, he was destined for disaster—going crazy and killing himself after the dishonor of being refused the armor of the dead Achilles».
4. Cuadros de aspectos culturales, ocasionalmente ilustrados. Por ejemplo, en la página 70 encontramos una muy pertinente explicación de la importancia de la armadura como botín, «Armor as loot». No deja de causar perplejidad que en la *Iliada* muchos guerreros mueran y se expongan a ser heridos debido a la distracción que les provoca despojar los cadáveres, de modo que es muy acertado explicar este punto: la armadura era valiosa y hermosamente ornada, era prenda de honor y también un trofeo de las proezas guerreras. Otros interesantes cuadros de apuntes culturales son «Cattle sacrifice», «Agamemnon' s Scepter», «Odysseus' helmet», «Ancient funerals», «Sacrificial tufts» y «Clasping the knees», este último, esencial para entender la conducta de Príamo cuando el anciano visita a Aquiles para recobrar el cadáver de su hijo.
5. Frases destacadas. A lo largo de todo el libro, se repiten en el margen, en cursiva y en un gran cuerpo de letra, frases destacadas del texto perifrástico, que destacan elocuentemente lo más llamativo de un pasaje. Así, por ejemplo, tenemos, refiriéndose a Aquiles a punto de volver a la batalla, «He could not eat, not while he still mourned Patroclus—his appetite wasn' t for food, but for blood» (p. 169). Tras la muerte de Héctor, «Hector' s mother screamed and his father groaned, and the cry of despair echoed all over the city» (p. 200).

En el epílogo (págs. 218-224) se cuentan brevemente los sucesos posteriores a la *Iliada*: la ayuda de las amazonas y los etíopes, la muerte de Aquiles, el episodio del caballo, la caída de Troya y

los regresos de Agamenón, Menelao y Odiseo. Finalmente, pueden encontrarse recomendaciones de lectura y un índice alfabético de materias.

La más significativa particularidad de este texto estriba en la articulación de los dos mayores componentes del texto principal: la paráfrasis en prosa del original, cuyos autores son Boyle y Croot, y las citas extraídas de la traducción en verso de Cordery, de 1871. La selección de las citas puede entenderse también como una forma de autoría, por parte de Croot y Boyle.

La paráfrasis discurre en un lenguaje contemporáneo y atractivo, fresco y sin las asperezas propias del estilo formular, de los epítetos del original. Podemos tomar como ejemplo el mismísimo comienzo, que prescinde de la invocación a la musa para optar por una narración en una clara prosa moderna (p. 24):

In the Greek camp, on the beach below the besieged city of Troy, men were being slaughtered; not in battle, but by the plague-laden arrows of the god Apollo. Why? Because Agamemnon, the king of Mycenae and chief leader of the Greek forces, had abducted Chryseis, the daughter of Chryses. Chryses was the priest of Apollo, and he had come to Agamemnon to offer ransom for his daughter, and to ask for her return out of respect for the god (who was on the side of the Trojans). The entire Greek army had beseeched Agamemnon to give the girl up, but in his arrogance he had refused, and had sent the old priest away with threats and abuse. Chryses begged Apollo to intercede:

A esta introducción sigue una cita de la traducción de Cordery, pero, antes de pasar a las citas, quisiera repasar algunas de las características de esta prosa. Para empezar, contiene explicaciones de intención didáctica (se dice quién es Agamenón, quién es Criseida, quién es Crises, de qué lado está Apolo), para que en todo momento se sepa quién es quién y dónde y por qué ocurren los hechos. Hay un esfuerzo por situar espacial y temporalmente las acciones, para facilitar la lectura. Por otro lado, hay una gran atención a la claridad: la disposición de lo narrado es lógica y se opta por un lenguaje accesible, sin epítetos, sin fórmulas, sin adjetivos patronímicos. Existe la conciencia de que es importante no alienar al lector y facilitarle la comprensión. Y por ello también se hace visible la concatenación lógica de los acontecimientos, y con ese estilo vivo de pregunta y respuesta: «men were being slaughtered; (...) Why? Because Agamemnon (...) had abducted Chryseis (...). Chryses (...) had come to Agamemnon to offer ransom for his daughter (...) but in his arrogance he had refused, and had sent the old priest away with threats and abuse».

Probablemente el problema más significativo de la paráfrasis sea el abuso del estilo indirecto en los diálogos, consecuencia del propósito de brevedad que los autores se autoimponen. La *Iliada* está poblada de diálogos en estilo directo, vívidos y potentes, que al simplemente referirse y resumirse, quedan desnaturalizados, faltos de la potencia del original. A continuación, algunos ejemplos. El primero, de «Trouble on Olympus» (p. 31):

Zeus *replied* wearily that she *was* his wife and that if he *thought* she *ought to know* something he *would tell* her, and that *she should stop* poking and prying. Hera saw through this instantly and *said* that she *was* afraid that Zeus *had promised* to give victory to the Trojans to avenge Achilles. Of course she *was* right, but as Zeus then *warned* her angrily,

there *was* not much she could do about it. He *roared* out in a rage that he *was* king of the gods and *could destroy* them at a stroke if he *willed* it so.

He resaltado los verbos de lengua y aquellos que dependen de ellos, para que se aprecie la pesadez de este constante estilo indirecto. En la página 41, en el mismo párrafo tenemos «Paris answered (...). He pointed out (...). He redeemed himself by saying (...).» Hay un esfuerzo de variación de los verbos de lengua, para no hacer todavía más pesada la expresión, pero es insuficiente. En la página 72, Néstor «made a speech. He said that (...) and suggested that (...). Nestor also counseled that (...). Everyone agreed with the plan».

Por otro lado, tenemos las citas, que son desde todo punto de vista un contrapunto: la traducción de Cordery, en un potente pentámetro yámbico, para empezar, es intencionadamente arcaizante. No es casual que los autores hayan elegido esta traducción y no alguna de las modernas, en uso actualmente, como la de Lattimore (1961), la de Fagles (1998) o la Fitzgerald (2004). He aquí el ruego de Crises que mencioné anteriormente (p. 24):

Hear me, O Bender of the Silver Bow,
Who dwellst in Chrysa, or the fruitful dales
Of Cylla, or in Tenedos enthroned,
Sminthian Apollo! If that e'er I wreath'd
About thy fragrant altar crowns of flowers,
Or e'er have made to thee sweet sacrifice
Of bulls and goats, fulfil me my desire:
Venge with thy darts these tears upon their host.

Además del tinte arcaizante (*dwellst, e' er*), puede verse que no se prescinde de epítetos y advocaciones (*Sminthian, Bender of the Silver Bow*), hipérbaton (*in Tenedos enthroned*), y que el lenguaje se adapta bien a la solemnidad de la situación. La invocación de Aquiles frente a la pira en el funeral de Patroclo, con el sacrificio de doce inocentes troyanos, es otra situación apropiada para intercalar los versos de Cordery (p. 205):

All hail, Patroclus! Even in death's abode
I bid thee hail: behold my vows fulfill'd:
Twelve sons of noble Trojans at thy side:
Whom with thee fire devours; but Priam's son,
Hector, to fire I give not, but to dogs.

De esta forma se consuma la venganza de Aquiles, con el cumplimiento de la promesa hecha al cadáver del amigo, con el contraste entre el funeral grandioso que se le da a Patroclo y la vejación del cadáver de Héctor. Es una ocasión solemne, cargada de pasión y clave en la estructura argumental de la obra; por lo tanto, excelente para introducir la cita.

Estas son solo pinceladas del excelente criterio con el que se decide qué porciones de la historia se cuentan mediante paráfrasis o mediante cita, que tienen dos funciones. La primera: la elevación: lo que se interpreta que debe conservar la grandeza poética del original se muestra en verso. Los momentos apasionados, patéticos, vibrantes, de arrobamiento, de desafío, de insulto, de exhortación, los pasajes en que la prosa es demasiado pobre como para reemplazar el efecto del original son sustituidos por citas de Cordery. No puede decirse que las citas sean una mera

ilustración puntual, ya que están totalmente intercaladas con la paráfrasis en prosa; es más, hay algunas páginas en que hay más texto citado que original. La segunda: el extrañamiento. Las citas de Cordery cumplen con aportar una dosis necesaria de distancia; así como la parte en prosa acerca y simplifica y empatiza, las partes en verso recuerdan al lector que se encuentra frente a un texto tremendamente arcaico que alude a un mundo de gloria, sangre, venganza, hecho con otras normas, con otro lenguaje.

La utilización constante de las citas tiene otra consecuencia, muy significativa, a la que aludiré en la cuarta parte de este trabajo: anula la posibilidad de considerar el texto como una obra de ficción, porque las citas son un constante recordatorio de que el lector no está más que frente a una paráfrasis de otro texto, una obra ancilar, dependiente del original y que por lo tanto, *Troy. Homer's Iliad Retold* no exige suspensión de nuestro sentido de realidad, no exige el mismo grado de implicación que una novela, no exige inmersión en un pacto ficcional: es simplemente una obra que dice lo que dice la *Iliada*.

Esta obra revela un trabajo primoroso por parte del editor, Michael J. Anderson, y la ilustradora, Sarah Young, que han complementado muy bien el texto de los autores, logrando una mitografía doblemente ilustrada: por cuadros y dibujos, y por extractos del original. En conjunto, han conseguido una obra capaz de comunicar un poema oral lejanísimo cultural y temporalmente a un público nuevo sin subestimar a los lectores ni empobrecer el contenido.

2.5. Reescrituras de la *Odisea* incluidas

2.5.1. Género épico-narrativo

Homer's Odyssey: a Retelling in Prose, de David Bruce

Bruce, D. (2009). *Homer's Odyssey: a Retelling in Prose*. Nottingham. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta adaptación novelística de la *Odisea* tiene un muy notorio carácter didáctico y gira en torno al concepto de *xenia*, la relación de hospitalidad que caracteriza, en el mundo clásico, a las personas civilizadas. Está escrita en una prosa sencilla, con capítulos más breves que los cantos del original, y explicaciones y comentarios que aclaran nociones importantes en la épica homérica. No pueden descartarse del todo las pretensiones propiamente literarias, pero queda claro que su principal propósito es servir de vehículo escolar para la asimilación de la trama y algunos conceptos importantes en la cultura y la literatura de la antigua Grecia. Su estatuto genérico, debido a la presencia de elementos didáctico-ensayísticos, se aborda de nuevo en el capítulo de análisis de este trabajo.

La novela calca la estructura del poema homérico a un nivel bastante microscópico, no párrafo a párrafo, pero sí episodio por episodio. Contiene 24 capítulos, uno por cada canto de la *Odisea*, con la diferencia de que los capítulos llevan títulos descriptivos, como por ejemplo «Odysseus and the Cyclops» (cap. 8), «Odysseus and the Archery Contest» (cap. 21). Al cuerpo de la novela

sigue un apéndice, titulado «Background Information», un cajón de sastre de temas mitológicos, sociales y literarios relacionados con la obra, con nociones clave para su interpretación: entre otros, el *nostos*, y la consabida *xenia*. Finalmente, tenemos un listado de las obras de David Bruce, donde podemos comprobar que es autor de varias decenas de recopilaciones de anécdotas y aproximadamente 20 reescrituras en prosa de clásicos, de la serie «A Retelling in Prose», como esta. Bruce es, pues, un profesional de la adaptación didáctica.

El primer párrafo del primer capítulo puede dar una idea bastante representativa del estilo de la obra (pág. 1):

Muse, goddess of inspiration, please help me. I have an important story to tell, and I need help to tell it. Please use me to tell the story. Help me to tell the story of a man of twists and turns. His mind twists and turns to seek solutions to problems. His journey twists and turns in the Mediterranean—and beyond. His strategy conquered Troy. He is a man who tried mightily—but failed—to bring his companions home, fools though they sometimes were.

En primer lugar, se explica qué es una musa, en qué consiste el carácter politrópico de Odiseo y cuál es el tema principal de la novela, lo cual muestra ese espíritu didáctico. En segundo lugar, emplea oraciones breves, de sintaxis muy sencilla, sin apenas conectores, con anáforas (*his*) y repetición de las palabras (*help*), sin usar sinónimos, lo cual logra una narración poco elegante, pero muy fácil de entender sin esfuerzo.

Este espíritu ilustrativo lo vemos también cuando nos presentan a Zeus (p. 1): «Zeus, the king of gods and men, at home on Olympus among the gods and goddesses, spoke his mind about another homecoming». En una sola oración el autor nos cuenta quién es Zeus y cuál es su morada. Lo mismo sucede con Atenea (p. 2): «Athena, goddess of wisdom, sensing an opportunity to act and to help her favorite mortal, spoke to her father, Zeus». En una sola oración, Bruce nos cuenta el principal atributo de Atenea y su parentesco.

En la misma línea didáctica, el narrador, que tiene siempre presente la perspectiva del lector actual, tiene a bien explicarnos el comportamiento esperable de una persona en el mundo griego cada vez que parezca conveniente. Así pues, cuando Telémaco ordena a su madre retirarse a sus aposentos, esta acata la orden y el narrador nos explica por qué (p. 8): «Penelope obeyed her son. (...) In ancient Greece, women obeyed men.» Cuando el comportamiento de un personaje puede resultar chocante para un lector contemporáneo, el narrador rápidamente nos aclara por qué (p. 12): «Telemachus was so angry that he started crying. Heroes of the ancient world sometimes cried. Even Achilles, the greatest warrior of the Trojan War, cried». Muchas costumbres vienen acompañadas de comentarios de interés cultural. Por ejemplo, aquí se nos explican los tan habituales banquetes (p. 19): «On the shore, King Nestor and his people were sacrificing bulls to the gods and preparing a feast. One time that people in ancient Greece could legitimately enjoy a feast was during a sacrifice to the gods. King Nestor, who was both old and wise, understood the rules of feasting and of *xenia*».

Si un dios hace algo extraordinario, Bruce se encarga de que no resulte chocante, de la misma manera. Cuando Atenea induce un sueño antinatural en los pretendientes, nos explica que es un atributo de los dioses (p. 17): «She then went to Odysseus' palace and—as the gods can do—

made the suitors sleepy». Cuando Calipso recibe a Hermes, se nos explica qué comen y beben los dioses, y se nos recuerda el ubicuo concepto ya tratado (p. 37): «She set the table with ambrosia and nectar, the food and drink of the immortal gods, and Hermes ate and drank. Then it was time for business. Such is the way of *xenia*». También la estructura del texto puede quedar explícitamente marcada. Al final del cuarto capítulo se nos dice que se acaba el protagonismo de Telémaco (p. 36): «So ends the Telemachy: a mini-epic starring Telemachus».

Es muy habitual que, raíz de algún acontecimiento, el narrador discurra sobre nociones del mundo clásico relevantes en la obra, ofreciendo un metalenguaje académico que posteriormente repasará en el apéndice. Así pues, la conducta de los pretendientes se explica como una violación de la *xenia* (págs. 3-4):

As all know, although not all act on their knowledge, strangers ought to be noticed and welcomed. What is the difference between a civilized society and an uncivilized society? A civilized society feeds the hungry. A civilized society takes care of the needs of guests. A civilized society treats strangers as guests. An uncivilized society does not do these things.

Of course, both host and guest must be civilized. The host must not rob or murder his guest. A guest must not rob or murder his host. A host must feed his guest, give the guest water to wash with, and give the guest a place to sleep. A guest must not run away with his host's wife, as Paris, prince of Troy, did, and a guest must not stay too long, must not waste the property of his host, and must not treat his host with disrespect, as the suitors were doing to Telemachus.

The proper relationship between guest and host has a name: *xenia*. A civilized society is a society that observes *xenia*. An uncivilized society is a society that does not observe *xenia*.

Puede notarse, aparte del propósito ilustrativo del pasaje, su estilo anafórico y repetitivo (A civilized society», «A guest», «A host»), con esa sintaxis sencilla, de oraciones breves y sin apenas conectores. La *xenia* como herramienta conceptual para interpretar los acontecimientos aparecerá varias docenas de veces a lo largo de la obra, la mayoría de manera innecesaria, puesto que en las primeras páginas el concepto queda totalmente aprendido. También los dioses reflexionan lúcidamente sobre este tema y se lo transmiten a algunos personajes. Otra vez con ese estilo anafórico y repetitivo («They», «Tell them»), Atenea, disfrazada de Mentos, insta a Telémaco a tomar acción contra los pretendientes (p 6):

«Listen to me. In the morning, call an assembly of the men on Ithaca. Speak out against the suitors. Let the other men know what the suitors are doing. They are running wild. They are uncivilized. They do not respect *xenia*. They take and take, and they give nothing in return. They produce nothing of value. They live only to eat and to produce human excrement.

«In the assembly, tell the suitors to leave your palace and to return to their own homes. Tell them that with the lords of Ithaca and the gods as your witnesses.

Bastan estos dos ejemplos para ilustrar la constante explicación de conceptos. Pero no solo se nos ilumina respecto a los conceptos, sino que se nos indica también cómo debemos interpretar los acontecimientos. Por ejemplo, el hecho de que el viaje de Telémaco represente su salto a la

adultez, un rito de pasaje, una interpretación que puede extraerse con relativa facilidad de la lectura de los hechos, se explicita en la propuesta de Atenea (p. 3): «The son of a hero should also be a hero. It is time for Telemachus to stop being a boy and start being a man. Perhaps he will do a deed that will be remembered». Cuando Odiseo devuelve a Leucothea el trozo de tela que le salvó la vida en su naufragio en Esqueria, Bruce nos recuerda cómo es la personalidad de Odiseo y señala cómo debemos interpretar los hechos (p. 43):

Then he remembered the scarf of the immortal sea-nymph Leucothea. If Odysseus had been a different kind of man, he would have been tempted to keep it. It was a treasure—wear it and never fear death! Odysseus was not tempted. He untied the scarf and threw it into the river. It floated downstream to the sea, and Leucothea recovered it. She had shown respect to Odysseus, and now Odysseus had shown respect to her.

También en los monólogos interiores se nos indica el subtexto de las conversaciones, para que no exista la posibilidad de que interpretemos erróneamente las palabras de los personajes. En el encuentro entre Odiseo y Nausícaa existe un juego de intenciones encubiertas por motivos sociales, un coqueteo regulado por las normas sociales (p. 49):

Nausicaa thought, I've flattered the stranger by saying that the Phaeacians are likely to think that he is a god. I've told him that I am unmarried and that Phaeacian men are courting me but that I have shown little interest in them. I have fairly strongly hinted that I consider him a potential husband for me. I have also said that I know what a good girl should not do—make friends with a man her parents do not know—even though I am doing exactly that. In short, I have hinted that I would like to marry this stranger.

Odysseus thought, Interesting. This princess has shown an interest in me, even hinting that a marriage with me is possible, but she has done it so subtly that I need not reject her outright and embarrass her. I can simply ignore her interest in me. This girl is intelligent.

Como hemos visto, en ocasiones, no es el narrador quien asume el peso del discurso ilustrativo, sino un personaje, a través del monólogo interior. En el pasaje anterior, el pensamiento de los personajes es verosímil, porque la reflexión es factible en las circunstancias: son dos personas inteligentes descifrándose. Sin embargo, no siempre es este el caso, pues los personajes a veces discurren sobre temas y hechos que ya conocen sobradamente y cuya presencia en su flujo de conciencia solo se justifica como un recurso para que el lector se entere de ellos. Por ejemplo, en el siguiente pasaje, Néstor nos informa a través de su pensamiento de que él mismo es viejo y que su hijo Antíloco ha muerto en Troya (p. 23):

Nestor thought about Telemachus, He has the protection of the gods, but his situation with the suitors is still very bad. I wish I could help him fight the suitors and drive them from his palace. But I am too old, and Pisistratus, my son, is too young and inexperienced to help him. Antilochus, my one son who would be of the proper age and who would have the proper experience to help him, lies buried on the plain before Troy.

Finalmente, para ilustrar su carácter, citaré algunos pasajes del extenso apéndice «Background information». Su estilo es coherente con esta perspectiva didáctica: para simplificar el aprendizaje, se estructura con preguntas y respuestas:

What does *xenia* mean?

Xenia is often defined as the guest-host relationship. English does not have a word like *xenia*, although «hospitality» is sometimes used as a translation of *xenia*. However, «hospitality» is too weak a word for what the ancient Greeks meant. The word *xenia* carries with it an obligation to the gods. Zeus is the god of *xenia*, and when people abuse their sacred duty of *xenia*, they are disrespecting Zeus. (p. 219)

In which way was the cause of the Trojan War a violation of *xenia*?

Of course, the Trojan War began because of a violation of *xenia*. The Trojan Paris was a guest of Menelaus, King of Sparta. When you are a guest, you aren't supposed to run away with your host's wife and much of his treasure. We know what happened to Troy as a result of this transgression of *xenia*: the Greeks conquered Troy. As you can see, *xenia* is important in the *Odyssey*, but it is important also in the *Iliad*. (p. 222)

Y hay otras preguntas del estilo, como las siguientes: «In which way is *xenia* a reciprocal relationship?» (p. 219); «Which meanings does *xenos* have?» (p. 220); «Which safeguards protect against the violation of *xenia*?» (p. 220); «How is *xenia* an important theme in the first four books of the *Odyssey*?» (p. 222); «Why is *xenia* important for our understanding of the suitors?» (p. 223).

Es cierto que en la *Odisea* la *xenia* es un concepto capital, que refleja la incertidumbre de una civilización que se expandía sin conocer a los pueblos con los que se iba a encontrar; pero esa importancia no significa que, para adaptar el poema homérico a un lector contemporáneo, el concepto deba ser objeto de una obsesión didáctica. Sin esa insistencia y sin esa interpretación constante de lo narrado, se honraría más la inteligencia del lector y *Homer's Odyssey: a Retelling in Prose* quizá tendría algún valor más allá del actual: el de un sustituto escolar de la trama odiseica.

Il mio nome è Nessuno. Il ritorno, de Valerio Massimo Manfredi

Manfredi, V. M. (2014). *Il mio nome è Nessuno. 2. Il ritorno*. Milán: Mondadori. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta novela es la segunda de un grupo que a día de hoy constituye una trilogía. La primera, *Il giuramento*, trata de la vida de Odiseo desde su infancia hasta la guerra de Troya; es decir, cuenta hechos anteriores a la trama de la *Odisea*. La tercera se titula *L'Oracolo*, se ambienta en el siglo XX y contiene referencias a las aventuras de Odiseo posteriores las narradas en la *Odisea*. La primera y la tercera emplean material mitológico distinto y menos conocido que el del poema homérico. La novela que nos interesa, es pues, la segunda, *Il ritorno*, que narra las aventuras de un Odiseo sufridor, muy preocupado por sus compañeros de viaje, consciente de su papel de líder en la difícil empresa de volver a Ítaca. No muestra su rostro engañador e inescrupuloso, sino el de

hombre solemne, reflexivo y responsable. Estos rasgos quedan resaltados por el uso de la primera persona, que confiere mayor intimidad a la narración.

La novela tiene 27 capítulos de extensión similar, sin títulos; incluye también un epílogo narrativo y una nota final del autor. Los acontecimientos replican con bastante fidelidad los de la *Odisea* e incluyen una recreación de las aventuras menos desarrolladas en ella, como la de los cicones, los lotófagos, la cueva de Eolo y los lestrigones. A diferencia del poema homérico, que empieza *in medias res* y contiene narración en retrospectiva (cantos V a XII), en la versión de Manfredi los hechos se cuentan en orden cronológico, como en un diario de viaje. Una diferencia notable, como se esperaría de una novela moderna, es que *Il ritorno* prescinde de las apariciones de los dioses. Los últimos capítulos dan forma a la nueva partida de Odiseo, anunciada por Tiresias en el descenso al Hades (canto XI de la *Odisea*), una aventura que terminará solo cuando el héroe encuentre un pueblo que no conozca el mar. El epílogo narrativo ya está en presente, en el final de su aventura. La nota del autor contiene información sobre el personaje, especulaciones sobre el itinerario odiseico, el género literario del *nostos*, hipótesis sobre el colapso de la civilización micénica y otros apuntes históricos y de interés arqueológico.

El estilo de la obra es bastante llano y convencional: privilegia la comunicación simple, sin florituras ni particular innovación en la caracterización. Los diálogos son predecibles, claros, sin giros, sin ironía, sin humor, sin dobles sentidos, sin particular enjundia. Los personajes exteriorizan lo que tienen que exteriorizar en las palabras naturales, esperables, que corresponden a sus emociones. El hecho de que no muestren rasgos sugerentes, ocultos, sorprendentes, no contribuye a dar una dimensión estimulante a su participación, que es la esperable, dentro de la prudencia, el conocimiento de la antigüedad y el oficio de este autor de superventas. En su conjunto, el carácter verbal de la novela se extiende como una traducción rutinaria y constante del texto homérico a un italiano correcto, pero poco expresivo.

La obra busca dar una coloración arcaica y griega al diálogo entre los personajes, principalmente por medio de los vocativos cariñosos y formas de tratamiento tomados del griego, que además confieren una familiaridad y una cercanía a la relación entre los personajes. Por ejemplo, cuando Odiseo se encuentra con Nausícaa, se dirige a ella respetuosamente como «señora» (pos. 2045): «No, *wanaxa*, non è bene che ragazze che non hanno ancora marito vedano la nudità di un uomo maturo. Mi laverò da solo.» A Alcínoo, como es lógico, lo trata de «señor» o «rey» (pos. 2148): «Il mio cuore, *wanax*, è pieno di gratitudine» risposi.» El cariño que le tiene Odiseo a su nodriza, Euriclea, queda plasmado en cómo se refiere a ella, «madre» (pos. 2621): «*Mai*, ti voglio bene come a mia madre e sono felice come te di rivederti, ma sono qui per vendicarmi sui pretendenti arroganti e devo restare nascosto (...).» El héroe se dirige a Telémaco tratándolo cariñosamente de «hijo» para reprocharle su imprudencia: «Sei stato imprudente, *pai*, i parenti dell'ucciso possono essere molto violenti con chi gli ha concesso rifugio. Y Telémaco piensa en Odiseo como «papá»: «Una volta, dalla sommità della montagna, vidi lontana una nave che si avvicinava all'isola, la vela bianca gonfia di vento. Non potei trattenermi e, tendendo il braccio e la mano a indicarla al nonno, gridai: 'La nave di *atta*, la nave di *atta*!'».

Manfredi emplea las cursivas para distinguir la reflexión que Odiseo realiza desde el hoy, en presente, *a posteriori*, del texto ordinario, de su narración de viajes pasado. Con este recurso tipográfico buena parte del texto queda vinculado al epílogo narrativo, íntegramente presente,

íntegramente escrito en cursiva. Hay momentos en que algo de penetración psicológica asoma, aunque apenas esbozada en el texto, como aquí, donde tenemos unas cursivas (pos. 3141-3145):

Non so perché ricordo così bene questo episodio, forse perché fra tante cose che mi accaddero nella mia lunga vicenda, di tutte è la più umiliante, quella che più mi fa vergognare. Io, re di Itaca e delle isole vicine, distruttore della più grande città del mondo, io che mi ero battuto con grandi campioni sotto le mura di Ilio alla testa del mio esercito, avevo accettato di battermi con un buffone, un pidocchio che viveva da parassita.

Pensai che fosse necessario. Pensai che prima di risalire la china della mia abiezione avrei dovuto toccare il fondo, dare spettacolo della mia miseria. Solo quello avrebbe convinto i pretendenti arroganti che in me non poteva nascondersi il figlio di Laerte, colui che, avendo distrutto Ilio sacra, era tornato dopo tanti anni. Dovevano sentirsi sicuri, così numerosi, armati, senza nessuno che potesse loro opporsi.

Efectivamente, será esa humillación, la que sufre a manos de los pretendientes en general, la fuente de la indignación con la que Odiseo encenderá su venganza: secretamente, el héroe ya rumia su rabia, y para desarrollarla y volverla asesina necesita justificarla y alimentarla con esos ultrajes que sufre. Por eso la humillación es necesaria: para que el renacimiento del héroe brote de una fuente de intensa rabia; por ello y porque al batirse con Arneo hace todavía más inverosímil que se le pueda identificar con el gran Odiseo: esta pelea es parte del disfraz, parte de la estrategia para encontrar a los pretendientes desprevenidos.

Hay algunos rasgos de lucidez política moderna que se manifiestan hacia el final: Odiseo percibe la necesidad de reconciliarse con la población de Ítaca en los mejores términos posibles, no como un rey poderoso y arrogante, como querría Laertes, sino como una víctima más de las circunstancias, para lo que convoca una asamblea en la que da un discurso. Asimismo, al mostrarse junto a su padre y su hijo, es decir, reivindicando la primacía de su casa y la continuidad de su linaje, restaura su legitimidad y solidifica su posición como rey (pos. 4112):

Quando finalmente arrivai al luogo dell'assemblea, lo trovai gremito. I guerrieri ci scortarono fino al punto da cui il re era solito parlare: una pietra di calcare grigio rozzamente scolpita, alta da terra un cubito, larga quattro. Là io mi posi al centro, ai lati mio padre e mio figlio perché tutti vedessero i tre sovrani di Itaca: il presente, il passato e il futuro. Fummo accolti da un brusio diffuso e da una sorta di sgomento che pesò anche sul mio cuore. Feci allora cenno all'araldo che volevo prendere la parola e questi chiese, e subito ottenne, il silenzio. «Itacesi» gridai, «ascoltate! Io sono Odisseo figlio di Laerte, tornato alla terra dei padri dopo tanti anni di dolori e peregrinazioni. Sono il conquistatore di Ilio e re di questa isola e delle altre vicine. Vi ho convocati per dirvi che non così avrei voluto tornare a Itaca. Non solo, non dopo tanti anni e non spoglio di tutto! Sapete che non volevo questa guerra (...).

Con estas palabras, consigue mostrarse también, más que como un opresor, como una víctima de las circunstancias y de la voluntad de los dioses. Se trata de un discurso difícil, ya que no cuenta, en principio, con la benevolencia de su audiencia —la mayoría de asistentes han perdido a algún pariente a manos de Odiseo o bien en la guerra de Troya y el accidentado regreso—,

pero sale airoso, pues justifica su venganza de los pretendientes por un astuto mecanismo de identificación: todos habrían hecho lo mismo (pos. 4146).

Trovai la casa invasa da uomini arroganti che la divoravano, si comportavano come fossero i padroni, insultavano, prevaricavano, picchiavano chi non poteva difendersi, entravano nel letto delle ancelle, godevano dei loro corpi e le violentavano se non si lasciavano possedere. E infine, tramavano la morte per mio figlio, il principe Telemaco, che rivedevo dopo vent'anni e che avrei subito perduto se i loro piani si fossero realizzati. Volevano costringere la mia sposa, la regina Penelope, a sposare uno di loro, bramavano di stendersi accanto a lei, nel letto di un uomo assente che non poteva difendersi: la massima di tutte le viltà! Mi colpirono, mi percossero lanciandomi addosso uno sgabello, una zampa di bue macellato. Non mi avevano riconosciuto? Non basta! Avrebbero dovuto! Erano ancora in tempo. Un dio ha acceso la mia collera. Come avremmo potuto altrimenti, in quattro, aver ragione di cinquanta uomini? Qualcuno di voi qui presenti avrebbe fatto diversamente? Lo dica se lo pensa! (...) Ecco, anche voi avreste agito allo stesso modo. Ho fatto quello che era giusto, ma questo non significa che io ne sia felice. E nemmeno Telemaco, che ha combattuto al mio fianco.

Al final, propone un pacto de borrón y cuenta nueva mientras busca la empatía con el público diciendo que ni él ni nadie quería que las cosas fueran así, pero se escuda en la voluntad de los dioses (pos. 4158):

Io dimenticherò le mie umiliazioni e i delitti tramati contro la mia famiglia. Voi, se potete, dimenticate questa sciagura e questo lutto. Nulla di ciò sarebbe accaduto se non lo avessero voluto gli dei, se non fosse stato scritto nel fato di ognuno di noi.

Probablemente los últimos capítulos, con el epílogo narrativo, sean lo más interesante de la obra, porque tienen un mayor grado de elaboración original y algo más de voluntad de estilo. Se basan en la profecía de Tiresias de que Odiseo solo estará en paz con Poseidón si realiza un viaje lejano, con un remo al hombro, hasta la tierra de un pueblo donde no conozcan el mar. Entonces, según el adivino, un hombre saldrá al paso de Odiseo y confundirá el remo con un biello. Recién en ese momento, hechos los sacrificios oportunos, el itacense podrá volver a casa y vivir una vejez pacífica. La nueva aventura empieza por azar, cuando el héroe, ya habituado a su pacífica vida en Ítaca, mientras da un paseo por la playa, casualmente ve flotando cerca de la orilla el remo de Polites (pos. 4229):

A un certo momento vidi qualcosa che si avvicinava lentamente portato dal moto delle onde. Entrai in acqua e avanzai finché affondai fino alle ginocchia e lo afferrai: un remo, grande e massiccio, di frassino. Non quello di una barca da pesca ma quello di una nave! Sentii il cuore balzarmi in petto, mozzarmi il respiro. Di quale naufragio era mai il relitto quel remo giunto fino alle sponde della mia isola, fino ai miei piedi? Feci scorrere la mano lungo l'asta e poi su, fino all'impugnatura, e sentii che c'era un'incisione. Il lume della luna piena era sufficiente a farmi riconoscere il segno: la figura di una farfalla. Il remo di Polite! Mi vennero le lacrime agli occhi. (...) Era giunta l'ora di riprendere il viaggio. L'ultimo, quello che mi avrebbe portato in un luogo

desolato ai confini del mondo per immolare un sacrificio a Poseidon, riconoscere la sua vittoria e la mia sconfitta: solo così avrei avuto pace.

Poco después, cuando ya ha aceptado su destino y está listo para partir, es atacado a traición por Eutímidés, el vengativo hermano menor de Antínoo, y pierde la consciencia. Cuando la recobra, descubre que lo han alojado en una torre, a la que no sabe cómo ha llegado, y donde Calcante, el adivino de la *Iliada*, cuida de él. Al sentirse mejor y verse con fuerzas, parte con el remo al hombro hacia el continente, hacia las tierras heladas, para intentar cumplir su misión. Recorre durante años y con no pocos trabajos miles de kilómetros, hacia el norte más lejano, en un durísimo viaje de aventuras que parece más una peregrinación espiritual, o incluso de penitencia. Este capítulo termina así (pos. 4681):

Ecco cosa ho trovato oltre il muro di ghiaccio: un altro tempo, un altro luogo, un altro dove, un altro perché, e un'altra avventura con altri compagni che io conosco ma da loro non sono riconosciuto. Che importa? Assicuro il remo al carro mentre gli altri ridono: «A che ti serve quello, comandante? Non ci sono barche da queste parti!». «Che importa?» rispondo. «Avanti!» e lancio i miei lupi al galoppo, gridando altre parole in una lingua diversa eppure tanto simile. La mia comunque. Che importa? Io sono quello che sono: piccolo re di un piccolo regno perduto, figlio di una piccola isola, di un destino amaro. Io che ho affrontato senza tremare mostri ed eroi invincibili, io che ho avuto paura e sono fuggito, io che ho gridato il nome dei miei compagni caduti e non ho esitato a gettarli nel pericolo mortale per la mia curiosità, il desiderio invincibile di andare sempre più avanti, oltre l'ultimo confine e oltre l'ultimo orizzonte. Io che ho pianto, riso, gioito e sofferto, io che ho amato e odiato. Io che credo nella mia dea, nella mia sposa, nella mia terra, e da esse fuggo lontano. Io che sono e sarò finché un giorno, chissà dove, chissà quando, incontrerò un uomo che mi chiederà se quello che porto sulla lucida spalla non sia un ventilabro per separare la pula dal grano, e finalmente riabbracerò per sempre Penelope mia, il mio figliolo coperto di bronzo abbagliante, regnerò su popoli felici. Io che sono tutti e chiunque. Io che sono Nessuno.

Como puede apreciarse, el final —que es de los pasajes menos contenidos en el estilo— es abierto; en él puede entenderse que Odiseo admite que su destino es el eterno movimiento, que es como un salto a la universalidad del personaje, que sin dejar de ser él mismo —y ser al mismo tiempo Nadie—, sin cumplir su objetivo, abandona el tiempo y el espacio. Con ello, Manfredi recupera un aspecto de la esencia de Odiseo como arquetipo del hombre que siempre cambiará, del hombre, que está en perpetuo movimiento, que vive mientras hace su camino.

Salvo por el tímido intento del final, que ya es externo a la trama de la *Odisea*, no parece haber en la obra una voluntad consistente de mostrar una perspectiva nueva y enriquecedora, de cuestionar conceptos o reescribir el significado del poema de Homero. *Il ritorno* contiene algunos aspectos de novelística contemporánea, como el paso a la primera persona, la tímida incursión en la psicología del protagonista y la búsqueda de una verosimilitud política a los hechos; pero su espíritu divulgativo, la simplificación radical de la estructura, la falta de entrañas de los personajes y el lenguaje convencional, acartonado, pueden verse como signos de escasa aspiración propiamente literaria.

Itaca per sempre, de Luigi Malerba

Malerba, L. (1997). *Itaca per sempre*. Milán: Mondadori. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Esta novela de Luigi Malerba tiene un propósito claro: caracterizar el reconocimiento de Penélope como la última y quizá la más difícil de las pruebas que Odiseo tiene que superar. Parte del siguiente supuesto: Penélope no duda ni por un segundo de que el supuesto mendigo cretense que ha entrado en palacio es en realidad su marido y se resiente profundamente por el hecho de que este no la haga partícipe y cómplice de sus planes de venganza, pues es muestra de falta de confianza, una confianza que ella entiende perfectamente ganada. Por ello, una vez muertos los pretendientes, ella le pone sumamente difícil a su marido la demostración de su identidad, como acto de venganza: para causarle el mayor sufrimiento posible, no deja de tratarlo como a un mendigo desconocido. La narración de los acontecimientos de la *Odisea* están, pues, subordinados a este objetivo, que funciona como una reivindicación de Penélope, una mujer meritoria, que con paciencia y estratagemas ha demostrado estar al mismo nivel de su marido.

La novela propiamente dicha está flanqueada por unos preliminares, que contienen una introducción al libro y una pequeña biografía del autor, y un «Post Scriptum» en que Malerba cuenta cómo surgió la idea de la novela: de una conversación casual con su esposa y un profesor de griego antiguo. Para contar la historia, el autor no se vale de capítulos propiamente dichos, sino de breves intervenciones de dos narradores alternados: Odiseo y Penélope. Sus perspectivas se intercalan para que el lector observe el contraste entre los puntos de vista, los motivos de este nuevo conflicto que el héroe no es capaz de entender hasta el final.

La novela empieza cuando Odiseo, ya llegado a Ítaca, empieza a concebir su estrategia para entrar en palacio. Penélope, por su parte, se lamenta de la ausencia del marido y sus fuerzas cada vez más flacas. Luego Odiseo, disfrazado ya de mendigo, cuenta su visita a Eumeo, comprueba su fidelidad y confirma, por boca del porquero, la terrible situación en el palacio. Después, Penélope cuenta cómo ha resistido al asedio de los pretendientes. A continuación, Odiseo toma la posta y le cuenta a Eumeo algunas de las aventuras de su patrón ausente, al punto que corre peligro de ser por él reconocido. Eumeo sospecha que Telémaco puede estar en peligro. Entonces Penélope retoma la palabra y piensa en su hijo Telémaco, en cuánto se parece al padre, lamenta su ausencia y confiesa sus temores sobre su vida. En la siguiente narración de Odiseo, llega Telémaco, lo cual provoca grandes emociones en el padre, que no tarda en revelarse a sus ojos. En el siguiente turno de Penélope, ella se alegra de la noticia de que su hijo haya regresado sano y salvo de su viaje. Así pues, poco a poco, con esta constante alternancia de perspectivas, la novela se desarrolla siguiendo muy de cerca la trama del poema homérico, con referencias ocasionales a las aventuras anteriores.

El contraste de puntos de vista puede apreciarse en el encuentro entre el mendigo y la reina, que revelan una considerable exploración de la psicología de los personajes. La primera intervención es la de Odiseo; la segunda, de Penélope:

Veramente Penelope non ha l'aria sofferente e deperita che mi aspettavo. Dalle parole di Eumeo e anche di Telemaco ero sicuro di trovare i suoi occhi ancora belli ma

consumati dal pianto e sul suo bel volto le tracce di una lunga sofferenza. Confesso che avrei preferito trovarla meno bella e fiorente e avere così la conferma che la mia lunga assenza aveva lasciato qualche segno visibile nella piega delle labbra, nello sguardo, qualche tremore o incertezza nella voce. Niente di tutto questo. La mia è una ben strana situazione che mi fa desiderare che sia meno bella proprio la donna che amo con tutte le mie forze (pos. 534).

Quando ho sentito per la prima volta la voce di questo vagabondo e l'ho guardato negli occhi un solo istante, ho capito. Nonostante gli stracci che indossa, le spalle curve ad arte, le mani tremanti per simulare la vecchiezza, nonostante che le sue unghie andassero a grattare volta a volta il corpo sotto quegli stracci e i capelli unti di grasso e di fango per far credere che le pulci e i pidocchi vi avessero preso dimora, non ho faticato a capire che avevo davanti ai miei occhi, seduto su quello sgabello vicino al camino acceso, il mio sposo per vent'anni sospirato nelle lunghe notti insonni e nelle giornate di affanno trascorse nella reggia invasa dai Proci turbolenti. (pos. 612).

Nos enfrentamos, por un lado, al ego del héroe que quiere ver huellas palpables del sufrimiento de quien lo ha extrañado, siguiendo la lógica de que, cuanto más amor, más dolor en la distancia y por lo tanto más deterioro. Por su parte, Penélope, si bien lo identifica, en primera instancia no es capaz de entender por qué Odiseo se disfraza. Para ambos personajes, pues, el reencuentro es decepcionante. El resentimiento de Penélope se explica en las siguientes palabras (pos. 621):

Come posso gioire per il suo ritorno se Ulisse si ostina a mostrarsi sotto le vesti di un vecchio mendicante e non posso né accarezzare la sua barba incolta e il suo volto bruciato dal sole e dalla salsedine, né tanto meno abbracciarlo come desidero? Può succedere che io mi svegli al mattino e mi venga da piangere perché il mondo mi sta crollando addosso e io soffoco sotto le macerie. Ma perché Ulisse non viene in mio aiuto? Perché si nasconde alla sua sposa? E va bene, starò anch'io al gioco delle finzioni e vediamo chi saprà condurlo con maggiore profitto .

Penélope sigue, pues, sin entender los motivos de su marido para mantener su disfraz, y a pesar de ello tiene claro que es injustificable. Lo que ella tiene presente es lo que ha sufrido y cómo ese sufrimiento la hace merecedora de la confianza y los abrazos de su marido, como mínimo, sobre todo teniendo en cuenta que Odiseo sí se ha revelado a Telémaco y a Euriclea, a quienes no debería tener más confianza que a su propia esposa. Poco a poco, sin embargo, Penélope empieza a darse de qué causas puede haber detrás del extraño comportamiento de su marido, pero no le bastan (pos. 710):

Ulisse ha dovuto combattere con le Sirene, i Ciclopi, i Mostri Marini che ha trovato sulla sua strada e perciò diffida di tutti in tutte le occasioni, e crede di essere sempre in guerra con il mondo. Così questo ritorno è avvenuto senza gioia e nel segno del sospetto. Come potrò perdonare a Ulisse la freddezza con cui riesce a nascondersi e a scrutarmi come un oggetto senza anima?

Así pues, a pesar de entender que Odiseo vive, obligado por las circunstancias adversas, en una inercia compulsiva, la de fingir y mentir para tomar ventaja de las circunstancias, ella no es capaz de aceptarlas como justificación de la frialdad; Penélope no deja que el juicio de su marido sea

superior, sino que antepone su propia visión de las cosas, se siente ofendida de que su marido dude de su inteligencia y discreción, y por ello alberga planes de venganza:

Ma quanto è ingenuo l'astutissimo Ulisse. E quanta ingenuità attribuisce al prossimo suo. Con Troia assediata, più di una volta le sue astuzie hanno avuto un esito vittorioso e anche durante il viaggio di ritorno pare che sia riuscito con l'inganno a sfuggire al Ciclope e ai Mostri Marini e a mille altri ostacoli. Ma così come riesce a sfuggire alle difficoltà reali, con altrettanta ostinazione Ulisse va cercando ostacoli ovunque e quando non li trova li crea lui stesso, come se volesse mettere ogni volta alla prova il proprio valore e la propria intelligenza. Ma io non sono una nemica che ordisce trame contro di lui, né una moglie infedele. Se lui diffida di me io alimenterò la sua diffidenza, se mi infligge nuove amarezze io farò altrettanto con lui. (pos. 716)

È un mentitore nato e maestro di inganni, e questa può essere perfino una virtù quando le menzogne e gli inganni sono rivolti contro i nemici troiani o chiunque voglia porre ostacoli sulla sua strada, ma che abbia deciso di usare questi mezzi contro la sua sposa è una tristissima e imperdonabile infamia. Ho sofferto tante amarezze sotto il tetto di questa casa e una nuova amarezza si è aggiunta a quelle antiche (pos. 1170).

Así pues, cuando Penélope no acepta a Odiseo como marido, este expresa su frustración de que, superadas las aventuras más arduas, sea precisamente su mujer la que le imponga la prueba para la que está menos preparado (pos. 794):

Mi sono difeso dall'acqua e dal fuoco, dal ferro e dagli altri metalli, dalle pietre, dalla terra, dalle malattie, dai quadrupedi e dai mostri con un occhio solo, dagli uccelli, dalle Sirene e dall'invidia degli dèi, ma non so come difendermi da Penelope. Povero Ulisse. Ti sei destreggiato senza mai perderti d'animo anche nelle più difficili emergenze della guerra e hai saputo evitare le infinite trappole che gli dèi hanno disseminato sulla tua strada, e ora guardi come se fosse un fantasma sfuggente la tua sposa che pure sta lì seduta di fronte a te e ti basterebbe allungare la mano per toccarla.

Hay un juego de vueltas de tuerca con el manejo de la ironía que acentúa la incomodidad del lector ante la negación de Penélope, pues el reconocimiento parece estar muy cercano. Ella lo ha identificado, pero no ha dado muestras de ello; por lo que Odiseo, que está a punto de darse cuenta de todo, piensa lo siguiente (pos. 839):

Con tutti i rischi, avrei preferito che Penelope mi avesse riconosciuto. Segretamente lo speravo, e invece niente, mi tratta con la gentilezza un po' distaccata che si può concedere a un povero vagabondo e ha per me quei piccoli gesti protettivi che di solito si hanno per i vecchi. Sarà il travestimento che l'ha ingannata o sono veramente invecchiato così tanto? E perché non mi guarda mai negli occhi? Sono convinto che Euriclea mi ha riconosciuto anche prima di mettere le mani sulla cicatrice, mentre per Penelope sono soltanto un povero vagabondo che merita qualche attenzione perché è stato compagno di Ulisse sotto le mura di Troia. Tutto ciò mi rattrista fino alle lacrime, maledette lacrime.

Así pues, estamos ante un caso de radical ironía, pues en este punto la realidad es exactamente al revés de lo que Odiseo piensa (ella sí lo ha reconocido). Más tarde parece darse cuenta, aunque sin plena certeza (pos. 1687):

Chissà, forse Penelope sta conducendo una sua finzione perversa per vendicarsi non tanto delle mie avventure durante il viaggio di ritorno, ma per averla tenuta all'oscuro della mia identità prima della strage. Continua a negare con ostinazione, ma io credo che mi abbia riconosciuto come Ulisse.

Al final, el corazón de Penélope cede: después de negar todas las pruebas que su marido le da de su identidad —incluida la del tálamo tallado en el olivo—, Odiseo se da por vencido, dice que partirá y ella se enfrenta con horror al pensamiento de vivir sin él. Solo entonces da su brazo a torcer, no sin arrepentimiento, pues sabe que no ha actuado con nobleza (pos. 1696):

Ho tirato così tanto la corda che ormai rischia di spezzarsi, ma non potevo fare altrimenti. La commozione di avere davanti a me Ulisse è stata soffocata dal mio ignobile desiderio di vendetta. Mi perdoneranno gli dèi per questo sentimento indegno che si è sovrapposto a venti anni vissuti lentamente e con dolore?

Sirvan estos pasajes para mostrar parte del entreverado juego emociones y desinformaciones del reencuentro entre los esposos. Antes de terminar, no obstante, quisiera mencionar un pasaje del final en el que se aprecia una teoría no del todo inverosímil sobre la composición de los poemas homéricos (pos. 1933):

Ho suggerito a Ulisse di non disperdere i ricordi delle sue avventure a cominciare dalla guerra di Troia fino al suo ritorno a Itaca e alla nostra riconciliazione dopo la strage dei Proci. Ulisse ha accolto con entusiasmo il mio suggerimento e così, mentre Telemaco si occupa del restauro della città e delle opere per la campagna, lui passa le sue giornate con il cantore Terpiade e insieme compongono i versi per due poemi. Il primo sulla guerra di Troia per esaltare le memorabili imprese degli eroi, che in realtà Ulisse detesta, e il secondo sulle sue avventure durante il viaggio del ritorno a Itaca fino al nostro incontro, dove potrà finalmente dare sfogo alla sua immaginazione.

Odiseo sería, entonces, junto con Terpiádes —otro nombre de Femio—, coautor de lo que conocemos ahora como la *Odisea* y la *Ilíada*, o al menos de su semilla. Esta teoría es perfectamente compatible con la naturaleza llena de imaginación, subterfugios y habilidad narrativa del itacense, y también con el hecho de que ha sido testigo de primera mano de los hechos; sin embargo, es un tanto difícil de compatibilizar con lo que sabemos de la fecha y el modo de composición de los poemas.

Quizá podamos considerar un anacronismo que una mujer de tiempos micénicos se atreva a desafiar a su marido y castigarlo como lo hace Penélope —sería una conducta más propia de una mujer moderna, menos sometida—, pero la construcción que hace Malerba de ello lo hace bastante creíble: tiene una idea elevada de sí misma y de la confianza que su marido debería tenerle; por lo tanto, ve frustradas las expectativas de su reencuentro; la frustración genera agresión, que adopta la forma de una venganza. El autor ha conseguido que se complejice y resquebraje el inocente final feliz que hemos heredado de la tradición odiseica.

Por otro lado, esta reacción de Penélope da pie a toda una discusión moral: ¿es justa su reivindicación, que se percibe como poco comprensiva y hasta egoísta? ¿No debió pensar que su marido tendría razones válidas —y por lo menos eficaces, pues liquidó exitosamente a los pretendientes— para el ocultamiento de su identidad? ¿O más bien Odiseo, víctima de su

compulsión por el engaño, actuó injustamente al no valorar la capacidad de su mujer, su fidelidad, su perspicacia, su discreción y su astucia? Convenientemente, el autor deja esta cuestión moral a nuestro juicio.

Malerba se toma libertades en algunos detalles del reencuentro entre los esposos, pero también saca a la luz y da forma a aspectos insinuados en el original. Además, ha conseguido hacer de Penélope un personaje más atractivo, menos pasivo, con una capacidad intelectual notable. Con mucha verosimilitud, la hace vivir sucesivamente la pena, la expectación, la ilusión, la rabia, el resentimiento, la venganza, el horror y la culpa. Malerba nos conduce a través de toda esa evolución con mano maestra, con el contrapunto de las emociones de un Odiseo esclavo de sí mismo, que paga con sufrimiento el castigo de su permanente tendencia a la mentira. La novela es, pues, un triunfo de la reconstrucción de la psicología de los personajes.

The Penelopiad, de Margaret Atwood

Atwood, M. (2005). *The Penelopiad*. Edimburgo: Canongate.

En esta novela de Margaret Atwood, la difunta Penélope, esposa del aventurero destructor de Troya, cuenta su vida desde ultratumba y ofrece su punto de vista de los hechos narrados en la *Odisea*. Los milenios en el Hades la han dotado de una perspectiva moderna que le permite identificar las injusticias de las que han sido objeto ella y las doce sirvientas infieles, ajusticiadas después de la matanza de los pretendientes. Penélope narra y juzga estas injusticias desde una feroz ideología feminista. La principal fuente de la novela es el poema de Homero, pero para contar otros pasajes de la vida de Penélope, Atwood aprovecha material mitológico de diverso origen: Heródoto, Apolodoro, Pausanias e Higino, entre otros.

La estructura de la obra es sumamente atractiva, por la variedad y funcionalidad de sus componentes. El cuerpo lo constituyen los veinte capítulos en que, desde más allá de la muerte, Penélope narra su historia. Cuenta su infancia, explica su enemistad con su prima Helena, y continúa con su matrimonio y los acontecimientos de la *Odisea* en que ella participa: el acoso de los pretendientes, la llegada de Odiseo como mendigo, el sangriento desenlace. A estos episodios siguen narraciones de su vida en los campos de asfódelos, marcada por la rivalidad perenne con su prima. Ahora bien, intercalados con estos capítulos troncales, hay nueve coros en los que se siente la voz de las sirvientas infieles, que adoptan las formas más diversas: una canción, una obra de teatro, un juicio escenificado, entre otros. Para dar una idea precisa de esta variedad, listaré las intervenciones del coro:

II The Chorus Line: A Rope-Jumping Rhyme

IV The Chorus Line: Kiddie Mourn, A Lament by the Maids

VIII The Chorus Line: If I Was a Princess, A Popular Tune

XIII The Chorus Line: The Wily Sea Captain, A Sea Shanty

XVII The Chorus Line: Dreamboats, A Ballad

XXI The Chorus Line: The Perils of Penelope, A Drama

XXIV The Chorus Line: An Anthropology Lecture

XXVI The Chorus Line: The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids

XXVIII The Chorus Line: We're Walking Behind You, A Love Song

En el capítulo de análisis de este trabajo pueden encontrarse algunos apuntes sobre el estatuto genérico de esta novela, que incorpora, como puede apreciarse, episodios poético-líricos (entre otros, *A Rope-Jumping Rhyme*; *Kiddie Mourn, A Lament by the Maids*), dramáticos (*The Perils of Penelope, A Drama*; *The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids*) y didáctico-ensayísticos (*An Anthropology Lecture*).

Los 29 capítulos de la obra, que, por su brevedad y alternancia, confieren un ritmo muy alto a la narración, se encuentran enmarcados por una introducción y unas notas finales. En la introducción, Atwood justifica la perspectiva que adopta en la existencia de material mítico que cuenta una historia distinta y complementaria de la del poema homérico. También explica su propósito con la obra y describe el personaje de Penélope como lo hemos heredado de la tradición. En las notas finales, declara las fuentes en que se ha basado.

Para empezar, llama la atención el punto de vista actual de Penélope, que explica las costumbres de la época clásica al lector contemporáneo y contrasta su verdad con lo que cuentan las canciones y la tradición. Esto se explica por el largo aprendizaje de Penélope en su vida en el Hades, que se asemeja a la omnisciencia (pos. 67): «Now that I'm dead I know everything». Nótese el estilo conversacional, aparentemente improvisado, de este pasaje, en que Penélope habla sobre la dieta en la Grecia micénica (pos. 336):

But perhaps that is too crude a simile for you. Let me add that meat was highly valued among us – the aristocracy ate lots of it, meat, meat, meat, and all they ever did was roast it: ours was not an age of haute cuisine. Oh, I forgot: there was also bread, flatbread that is, bread, bread, bread, and wine, wine, wine. We did have the odd fruit or vegetable, but you've probably never heard of these because no one put them into the songs much.

Para la hija de Icario, el matrimonio en la Grecia micénica carece para una mujer de todo atractivo o romanticismo, y para ilustrarlo emplea esa perspectiva contemporánea ya mencionada (pos. 370): «All of this was play-acting: the fiction was that the bride had been stolen, and the consummation of a marriage was supposed to be a sanctioned rape. It was supposed to be a conquest, a trampling of a foe, a mock killing».

Los rasgos más saltantes de la voz narrativa, tanto de Penélope como de las sirvientas infieles, son la acritud, la ironía y el desencanto, que se explican, lógicamente, por las injusticias que han sufrido. La Penélope difunta es una mujer amargada y profundamente infeliz; no alberga sentimientos positivos para con nadie, salvo las difuntas sirvientas infieles. La lucidez de su situación en la vida de ultratumba, el hecho de que haya descubierto la verdad con su perspectiva moderna, la hace odiar su pasado. Para empezar, rechaza su relación con Ulises (pos. 74): «What a fool he made of me, some say. It was a specialty of his: making fools. He got away with everything, which was another of his specialties: getting away». Además, Penélope denuncia que es la visión masculina la que ha prevalecido con el tiempo, la que se ha fijado en las canciones, y parte de la culpa la tiene Odiseo. Sobre el carácter engañador de su marido tiene una opinión bastante dura (pos. 75):

He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. Even I believed him, from time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn't think he would play his tricks and try out his lies on me.

Más adelante, cuando Penélope por fin reconoce que el mendigo entrado en palacio es Odiseo, en lugar de la alegría desbordante que esperaríamos de una esposa que se reencuentra con su marido después de 20 años de separación, muestra que detrás de la manifestación externa de alegría, de alguna manera impuesta, hay un absoluto desencanto y escepticismo que hace pensar en el final de la *Odisea* como un cuento de hadas (1252):

Then he told me how much he'd missed me, and how he'd been filled with longing for me even when enfolded in the white arms of goddesses; and I told him how very many tears I'd shed while waiting twenty years for his return, and how tediously faithful I'd been, and how I would never have even so much as thought of betraying his gigantic bed with its wondrous bedpost by sleeping in it with any other man. The two of us were – by our own admission – proficient and shameless liars of long standing. It's a wonder either one of us believed a word the other said. But we did. Or so we told each other.

Entre otros motivos, como el carácter vanidoso de Helena, el hecho de que Odiseo fuera uno de sus pretendientes antes de casarse con Penélope creó entre las primas una relación de competencia y resentimiento. Esta circunstancia se prolonga más allá de la muerte: también en el Hades se dedican reproches y ataques velados y, cómo no, llenos amargura y burlas más o menos sutiles. Por ejemplo, cuando Helena se da un baño, Penélope se dirige a ella de esta manera (pos. 1142):

'So you're washing their blood off your hands,' I said. 'Figuratively speaking, of course. Making up for all those mangled corpses. I hadn't realised you were capable of guilt.' This bothered her. She gave a tiny frown. 'Tell me, little duck – how many men did Odysseus butcher because of you?' 'Quite a lot,' I said. She knew the exact number: she'd long since satisfied herself that the total was puny compared with the pyramids of corpses laid at her door. 'It depends on what you call a lot,' said Helen. 'But that's nice. I'm sure you felt more important because of it. Maybe you even felt prettier.' She smiled with her mouth only. 'Well, I'm off now, little duck. I'm sure I'll see you around. Enjoy the asphodel.' And she wafted away, followed by her excited entourage.

La agria ironía también impregna el discurso de las sirvientas infieles. Por ejemplo, en el capítulo XXIV, el coro «An Anthropology Lecture», terminan así su intervención, que parece una denuncia dirigida al hombre contemporáneo (pos. 1220):

You don't have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real injustice. That might be too upsetting. Just discard the sordid part. Consider us pure symbol. We're no more real than money.

Y esto nos lleva a otra de las peculiaridades significativas de la obra: los coros de sirvientas, ya mencionados. Especialmente los primeros, los más líricos, que tienen aspecto de lamentos,

tonadas, baladas, rimas y canciones, pueden entenderse como un homenaje a coros similares, de personajes colectivos, que se empleaban en el teatro griego. Los coros finales, que asumen géneros más sorprendentes, son particularmente interesantes. Por ejemplo, aquí tenemos un extracto de un opúsculo teatral, «The Perils of Penelope, A Drama»(pos. 1097):

Penelope (...): Which of the maids is in on my affairs?

Eurycleia: Only the twelve, my lady, who assisted,

Know that the Suitors you have not resisted.

They smuggled lovers in and out all night;

They drew the drapes, and then they held the light.

They're privy to your every lawless thrill –

They must be silenced, or the beans they'll spill!

Penelope: Oh then, dear Nurse, it's really up to you

To save me, and Odysseus' honour too!

Because he sucked at your now-ancient bust,

You are the only one of us he'll trust.

Point out those maids as feckless and disloyal,

Snatched by the Suitors as unlawful spoil,

Polluted, shameless, and not fit to be

The doting slaves of such a Lord as he!

Como puede apreciarse, esta intervención también está marcada por la ironía y el resentimiento, y es agresiva con los personajes de Euriclea y Odiseo. La misma agresividad puede detectarse en el canto de despedida del drama. Debe entenderse son las propias sirvientas quienes cantan esto (pos. 1114):

The Chorus Line, in tap-dance shoes:

Blame it on the maids!

Those naughty little jades!

Hang them high and don't ask why –

Blame it on the maids!

Blame it on the slaves!

The toys of rogues and knaves!

Let them dangle, let them strangle –

Blame it on the slaves!

Blame it on the sluts!

Those poxy little scuts!

We've got the dirt on every skirt –

Blame it on the sluts!

Otro coro particularmente original es «An Anthropology Lecture». En esta conferencia, puesta en boca de las difuntas, se elabora toda una teoría sobre el significado de las doce sirvientas, que serían doce novias de la Luna (pos. 1191). También se sobreinterpreta la prueba del arco como un ritual en honor a Ártemis (pos. 1197), en lo que podríamos leer como una parodia de las conferencias académicas del inútil mundo universitario patriarcal y al mismo tiempo un recordatorio de que, antes de que la cultura occidental sufriera la invasión de los indoeuropeos,

en Europa predominaba una cultura matriarcal. Esta conferencia está a tal punto escenificada que incluso contiene réplicas a la participación de la audiencia. La interpretación de la figura de Penélope quizá sea la más notable de esta conferencia, en que podemos detectar la réplica a una intervención —aparentemente vejatoria— de un asistente (pos. 1203):

Thus possibly our rape and subsequent hanging represent the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god-worshipping barbarians. The chief of them, notably Odysseus, would then claim kingship by marrying the High Priestess of our cult, namely Penelope.

No, Sir, we deny that this theory is merely unfounded feminist claptrap. We can understand your reluctance to have such things brought out into the open – rapes and murders are not pleasant subjects – but such overthrows most certainly took place all around the Mediterranean Sea, as excavations at prehistoric sites have demonstrated over and over.

Otro coro rebosante de ingenio es «The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids». En este juicio a Odiseo las sirvientas acusan al héroe de asesinato, un abogado lo defiende, un juez modera e interroga (pos. 1282), como en un juicio representado con muchos de los clichés de las películas hollywoodienses de abogados. También aquí puede detectarse una denuncia de la sociedad, en este caso, a través de un sistema judicial aparentemente parcializado que justifica la conducta machista del hombre y declara improcedente el juicio (pos. 1322):

Judge: (...) However, your client's times were not our times. Standards of behaviour were different then. It would be unfortunate if this regrettable but minor incident were allowed to stand as a blot on an otherwise exceedingly distinguished career. Also I do not wish to be guilty of an anachronism. Therefore I must dismiss the case.

The Maids: We demand justice! We demand retribution! We invoke the law of blood guilt! We call upon the Angry Ones!

El final de este coro da pie al siguiente, titulado, con máxima ironía «We're Walking Behind You, A Love Song», pues obviamente no es una canción de amor, sino de promesa de venganza. En él, las sirvientas quedan asimiladas a las euménides vengadoras, que buscan la justicia por los crímenes de sangre no expiados. Las sirvientas reclaman lo siguiente (1385):

We brought the water for you to wash your hands, we bathed your feet, we rinsed your laundry, we oiled your shoulders, we laughed at your jokes, we ground your corn, we turned down your cosy bed.

You roped us in, you strung us up, you left us dangling like clothes on a line. What hijinks! What kicks! How virtuous you felt, how righteous, how purified, now that you'd got rid of the plump young dirty dirt-girls inside your head!

You should have buried us properly. You should have poured wine over us. You should have prayed for our forgiveness. Now you can't get rid of us, wherever you go: in your life or your afterlife or any of your other lives.

Cabe preguntarse cuál es el estatus, en el plano de la ficción, de estos coros de sirvientas. ¿Se pronuncian realmente, es decir, debemos entenderlos dramatizados, escenificados, o tienen el mismo estatuto que la narración de Penélope? ¿Quién los oye, a quién van dirigidos: a Odiseo, a

una audiencia no determinada en el plano de la ficción, o solo al lector contemporáneo? ¿Debemos imaginar, como lectores, a las sirvientas como personajes de ultratumba subidos a un escenario en el Hades, representándose a veces a sí mismas, a veces a otros personajes? Los coros en el teatro griego tenían en algunos casos una importancia mayor que la del drama escenificado y podían servir de protagonistas o antagonistas de la acción. Por otro lado, si tenemos en cuenta la postura de los coros de la obra, en particular el juicio y la disertación antropológica, la ejecución sumaria de las sirvientas infieles suscita una reflexión más abstracta: ¿cuánto queda de esa sociedad micénica en que las mujeres son tratadas sin la consideración debida, cuánto de ello es real en nuestros tiempos?

Hasta ahora he mencionado algunos pasajes en que hay una clara toma de postura ideológica, feminista, sobre la que me gustaría hacer unos pocos apuntes más. Para empezar, la novela se plantea como el espacio donde Penélope con una nueva perspectiva y un conocimiento mayor de las cosas, adquiere por fin la libertad para contarlas sin tapujos. Al comienzo de la novela, la protagonista explica por qué tardó tanto tiempo en empezar a expresarse:

But after the main events were over and things had become less legendary, I realised how many people were laughing at me behind my back – how they were jeering, making jokes about me, jokes both clean and dirty; how they were turning me into a story, or into several stories, though not the kind of stories I'd prefer to hear about myself. What can a woman do when scandalous gossip travels the world? If she defends herself she sounds guilty. So I waited some more (pos. 84).

Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. (...) there's nothing more preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts – but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I'll spin a thread of my own (pos. 87).

Penélope denuncia que la figura de la mujer fiel construida en torno a ella en las canciones se haya utilizado como paradigma para fustigar a otras mujeres, a las que por comparación, ha podido exigírseles la misma virtud (pos. 75). También se queja de la pasividad tradicionalmente atribuida a lo femenino cuando describe a Odiseo (pos. 383): «I think this is what he valued most in me: my ability to appreciate his stories. It's an underrated talent in women». La mujer es, pues, una persona que se aprecia no por lo que tiene que decir, sino por su silencio. Asimismo, se lamenta de la idea antigua de que las mujeres son incapaces de controlar sus emociones. Como hemos visto antes, este es el fundamento de que Odiseo no se revelara a Penélope y mantuviera su identidad de mendigo incluso cuando se quedaron a solas (pos. 1065):

A more serious charge is that Odysseus didn't reveal himself to me when he first returned. He distrusted me, it is said, and wanted to make sure I wasn't having orgies in the palace. But the real reason was that he was afraid I would cry tears of joy and thus give him away.

Este último pasaje también constituye una muestra de que Penélope en la novela de Atwood tiene un papel más astuto y activo que en el poema homérico. Ese carácter inteligente y desencantado también se distingue cuando admite que Odiseo es su esposo, en una pantomima. Su pensamiento va claramente por delante de sus acciones (1242): «I shed a satisfactory number

of tears, and embraced him, and claimed that he'd passed the bedpost test, and that I was now convinced». Como hemos visto, ya se había dado cuenta de que el mendigo que visita el palacio es Odiseo, pero lo disimuló para seguirle al marido la corriente y no alterar sus planes. En esta versión, es a ella a quien se le ocurre la prueba del arco (pos. 1034):

The songs claim that the arrival of Odysseus and my decision to set the test of the bow and axes coincided by accident – or by divine plan, which was our way of putting it then. Now you've heard the plain truth. I knew that only Odysseus would be able to perform this archery trick. I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose.

Antes de terminar quisiera poner un ejemplo de una característica destacable de esta novela: su trabazón argumental. El motivo por el que Penélope está tan interesada en la suerte de las sirvientas, aparte de por solidaridad y su sentido moderno de la justicia, es el cargo de conciencia: fue ella quien instigó a las sirvientas a intimar con los pretendientes para arrancarles la información con la que diseñó las estrategias para escabullirse de su acoso (pos. 1167):

But which maids?' I cried, beginning to shed tears. 'Dear gods – which maids did they hang?'

'Mistress, dear child,' said Eurycleia, anticipating my displeasure, 'he wanted to kill them all! I had to choose some – otherwise all would have perished!'

'Which ones?' I said, trying to control my emotions.

'Only twelve,' she faltered. 'The impertinent ones. The ones who'd been rude. The ones who used to thumb their noses at me. Melantho of the Pretty Cheeks and her cronies – that lot. They were notorious whores.'

'The ones who'd been raped,' I said. 'The youngest. The most beautiful.' My eyes and ears among the Suitors, I did not add. My helpers during the long nights of the shroud. My snow-white geese. My thrushes, my doves.

It was my fault! I hadn't told her of my scheme.

Así pues, parte del desasosiego del alma de Penélope nace de este sentido de culpa, el de haber sido la causa de la muerte de sus amigas. El haber cuidado este detalle hace que la relación entre el drama de las sirvientas se vincule justificadamente con el suyo propio.

Con un despliegue de recursos enormemente original, Margaret Atwood dota a Penélope de una configuración psicológica más completa y realista desde el punto de vista contemporáneo, y con ello reivindica su gesta y hace más compleja la figura de la mujer en la antigüedad. A partir de ahí, construye un alegato novelístico que proporciona una interpretación totalmente nueva de los últimos episodios de la *Odisea*: no se trata ya del final feliz y triunfante del héroe que vuelve a casa, sino una muy compleja mezcla de razones para la infelicidad femenina: injusta brutalidad, injustificada desconfianza, circunstancias que resuenan aun hoy con relevancia.

Homer's Odyssey. A storyteller's version, de Sebastian Lockwood

Lockwood, S. (2014). *Homer's Odyssey. A storyteller's version*. Lumenarts. [Versión para Kindle]
Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Se trata de una versión de la *Odisea* pensada para su representación en boca de un narrador de cuentos. Considerablemente abreviada, simplificada y adaptada a un público muy amplio, explota recursos para captar la atención del público, provocar en él reacciones emotivas inmediatas y empatizar con él. Su estatuto genérico, discutible por la presencia de elementos dramáticos, es tema de discusión en el capítulo de análisis de este trabajo.

La estructura mantiene la diégesis de Homero, es decir, no lleva un orden cronológico hasta la partida de la isla de los feacios. Empieza con el concilio de los dioses, que deciden que es hora de que Odiseo regrese a Ítaca. Continúa con el naufragio en Esqueria y la narración en retrospectiva de sus aventuras, no todas, sino solo las más importantes. Continúa con la llegada del héroe a Ítaca y la venganza de los pretendientes. Prescinde de la Telemaquíada, pero sí que incluye una breve mención de la visita a Laertes y el conflicto con los parientes de los pretendientes. Ahora bien, el final es abierto, pues se dice que la historia no terminará cabalmente, que Odiseo no descansará hasta que cumpla la profecía de Tiresias y entierre un remo en tierras de gente que no conoce el mar (pos. 945) .

Empecemos con un pasaje célebre, de cuando Odiseo y sus compañeros ciegan al Cíclope, que refleja muchos de los rasgos estilísticos presentes en la obra (pos. 444):

Then, I called those other men together, we worked
That olive pole in the fire, then ran up that great body
Lifted that pole on high
And drove it home into the monster's eye
You know as a child when you go into
A Blacksmith shop and you take a red hot piece of metal
Throw it into a bucket of cold water
You remember the sound it made?

Hisssssssss

That's the sound it made when that great eye burst
And spewed its fluid out:

AAAaaaagggghhhhhhhh –

Cries the cyclops – and all the other Cyclops
Walking back shout:
What ails you Polythemus [sic]?
Who abuses you?
Who beats on you?
Who does this to you?

It's – NOBODY!

Aquí se aprecian varias características señeras de la obra. Para empezar, en las cuatro primeras líneas se marca el ritmo de la narración con saltos de línea, como en el verso, lo cual ya indica una pauta de respiración y recitación en escena, que se mantiene a lo largo de la obra. Después, en las cuatro líneas siguientes, tenemos una vinculación explícita con la experiencia del espectador, que a veces toma la forma de símiles: para que el público comprenda, se vincula el universo de Homero con el actual. En las tres líneas siguientes tenemos dos onomatopeyas, muy

integradas en la narración de toda la obra y que otorgan una vivacidad considerable al guion. También tenemos una serie de preguntas anafóricas rematada con un grito, con las letras en mayúscula. Finalmente, existe una constante fluctuación en los tiempos verbales (presente o pasado) según se quiera crear inmediatez y cercanía o lo contrario. En el ejemplo, tenemos «called», «worked», «ran», «lifted», entre otros verbos en pasado, pero «cries» y «shout» para las acciones que el narrador quiere que cobren más relevancia.

Lockwood recurre con frecuencia a anacronismos con finalidad cómica o para crear familiaridad con el lector, como llamar a Hermes (pos. 39) «California surfer handsome God». Todos los objetivos estéticos parecen subordinados al acercamiento al lector de la historia. Areté, por su parte, despidió a su hija con palabras que podrían ponerse perfectamente en boca de una madre actual (pos. 190): «Oh Girls, you must have a picnic, some cold chicken / And cooks' special mayonnaise». Y Circe, para no quedarse atrás, es capaz de llevar zapatos «stilettos» de tacón alto (pos. 509).

Como en el ejemplo del Cíclope, pero ahora de manera más elaborada, Lockwood emparenta su experiencia con la historia, en una nueva versión, empática, de los símiles (pos. 148):

Now remember when you were children?
And you went down to the shore and you pulled
Those baby Octopuses from the waves?
And when they came up they had little pebbles
Stuck in their suckers? Remember?
Well, when Odysseus was torn from that rock
He left flesh behind on it like that

El uso de onomatopeyas y efectos de sonido está sumamente extendido, en particular con las apariciones repentinas y espectaculares de Atenea, en mayúsculas. En esta ocasión, la diosa abandona su disfraz de niño delante del héroe, dejándolo conmocionado (pos. 273):

Said the boy – or is it a girl?
(...)
and
BaaBOOOOOM!
–A-T-H-E-N-A–
Appeared before him, leaving him as always
Shocked, singed, alarmed, younger

El estilo, que, como he dicho, buscar suscitar en el espectador máxima familiaridad, pinta las relaciones con un lenguaje muy informal y doméstico, marcadamente afectivo (pos. 183):

They saw Nausicaa's father there
King Alcinous, walking in a stately way in stately robes
Into a room of state to make decisions of state...
When Nausicaa burst into the room saying: Daddy!
We're going to gather up all the linens
And to go to the river
There are weddings to be had here!

Yes, my dear, replies the King

La descripción del rey, como puede apreciarse, contiene ese pequeño políptoton repetido (*statefully-state*), que contribuye a acentuar su estereotipia. En el discurso de los personajes, por otro lado, tenemos palabras afectuosas, con diminutivos (*Daddy*) y palabras que revelan cercanía y familiares (*dear*). Esta misma familiaridad la muestra Hermes con su padre el todopoderoso Zeus (pos. 45) cuando le da el mismo tratamiento: «Yes Daddy!». En la línea de la descripción simple y familiar de los hechos, tenemos a Poseidón, que al divisar como con binoculares al héroe, lo castiga para vengar a su hijo (pos. 120):

when he sees sailing, sailing,
Oh such a happy man on his craft
And says – is it that that Odysseus?
Did the Gods forgive him already?
Well... I'll let him taste some more pain
Before he returns home
For my son I whip up this storm
And with his towering trident he calls up the north wind

Al leer este pasaje podemos imaginar al cuentacuentos acompañando esa repetición «sailing, sailing» de gestos con sus manos que indican el movimiento de la nave. Podemos imaginarlo frunciendo el ceño, con una mezcla de sorpresa y enfado, al decir «is it that that Odysseus?». Y así, podemos darnos cuenta de que estamos, pues, ante una adaptación eficaz para la narración de cuentos, una reescritura simple y sin mayores pretensiones literarias, en un lenguaje particularmente accesible y familiar, y con recursos emotivos para captar y sostener la atención de un público amplio.

2.5.2. Género dramático

The Odyssey, de Mary Zimmermann

Zimmermann, M. (2006) *The Odyssey*. Nueva York: Northwestern University Press.

Esta adaptación teatral de la *Odisea* se basa en la traducción al inglés de Robert Fitzgerald. Se representó en 1999 y el 2000 en Chicago, Princeton, Nueva Jersey y Seattle, siempre bajo la dirección de la autora (2006: ix-xii). La publicación incluye datos sobre la producción y el reparto (págs. ix-xi), apuntes sobre la adaptación (págs. xiii-xiv), sobre la puesta en escena (pág. xv), la obra propiamente dicha en dos actos (págs. 3-82 y 83-165) y apéndices con consejos sobre la distribución de papeles entre los actores (167-169) y la descripción del manejo de escena y escenografía para la representación de algunos pasajes difíciles (págs. 171-173). Al final, hay una colección de fotografías del montaje y una nota sobre la autora.

La adaptación es muy cercana a la traducción de Fitzgerald: en lo sustantivo, no altera el tono ni el orden de la acción, ni omite partes importantes, ni lleva a cabo ninguna transformación que no tenga un sustento en el adecuarse a las nuevas circunstancias de representación. Hay secciones

en que la coincidencia con Fitzgerald es casi palabra por palabra, durante largas tiradas de versos; sin embargo, hay partes en que la libertad con que se mueve Zimmermann es mucho mayor, pues funde varios versos en uno, rompe los versos por lugares diferentes, simplifica la sintaxis y aligera el estilo para darle un dinamismo y un realismo oral que la traducción de Fitzgerald no tiene y que es imprescindible para su escenificación. Como su fuente, pues, esta *Odisea* está en versos breves de longitud variable y ritmo rápido, léxico simple y cercano a la sensibilidad moderna, que a veces, sin embargo, peca de ingenuidad y exceso de trivialidad, como cuando Demódoco canta las palabras que hacen a Odiseo llorar (págs. 52-53):

Odysseus sailed in his black ship
to the land of the Trojans,
and he himself in a great horse,
and he conquered all the Trojans.
Twenty years he's not seen his home,
and Penelope lies there in waiting.
How many days shall he wander on?
How many nights she'll be waiting.
How many nights—

Esta adaptación se diferencia de la traducción de Fitzgerald en que se han reemplazado la ortografía fonética arcaizante y los acentos griegos que sirven como guía de pronunciación (Telémakhos, Meneláos, Agamémnon, Polyphêmos, etc.) por sus equivalentes populares modernos en ortografía inglesa. Aquí se aprecia ya una intención de reducir el distanciamiento (y facilitar la labor de los actores) y limar asperezas, lo cual se muestra también en que, por ejemplo, para evitar su posible confusión con Mentor, Mentos se llame Icmalius.

A pesar de que la obra es relativamente larga (160 págs.), no es tan larga como el poema, pues ha sufrido escisiones, como nos recuerda la autora (pág. xiii). No aparecen los lestrigones, el descenso a los infiernos está considerablemente resumido, no figura Néstor, Odiseo no pelea con ningún boyero, los pretendientes no bajan al Hades. Con todo, estas eliminaciones son de episodios secundarios y perfectamente justificables para mantener una duración de representación aceptable.

La obra contiene dos escenas minúsculas («Opening» en las págs. 3-5, «Conclusion», 164-165) que no aparecen en Homero como tales y que, con las intervenciones de los dioses que las preceden y siguen, dan una composición en anillo a la obra. En «Opening», una mujer en un lugar indeterminado abre un ejemplar de la *Odisea* y empieza a leerla en voz alta «Sing in me, Muse, and through me tell the story», lo cual motiva que la musa invocada se despierte, aparezca en escena y domine a la lectora, y, en la escena siguiente «Heaven (Mount Olympus)» vista a la mujer como Atena. La diosa ruega a su padre Zeus que ayude a Odiseo, a lo que él responde (pág. 7) «My child, what strange remarks you make». De la misma forma, después de la visita a Laertes, en la última escena también tenemos a Zeus y Atena, y cuando esta pide paz para Odiseo tras la matanza de los pretendientes, el padre de los dioses le contesta con exactamente las mismas palabras (pág. 164): «My child, what strange remarks you make». Esta repetición sugiere que estas conversaciones se dan por siempre, en la eternidad, circunstancia propia de la vida de

los dioses en el Olimpo. Resuelto el caso de Odiseo, Zeus abandona la escena, regresa la musa y esta desviste a Atena hasta que queda vestida como la mujer original, de la primera escena, que hace de niña. Entonces se representa la profecía de Tiresias: aparece Odiseo con el remo a la espalda y conversa con esta mujer, que no conoce el mar, por lo que por fin puede enterrar el remo en la tierra y quedar en paz con Poseidón.

El aspecto más interesante de esta adaptación, que en lo sustantivo es una versión teatral bastante predecible del poema de Homero, es la asignación de porciones de la narración épica y descripción a personajes, Odiseo y Atena principalmente, pero también Alcínoo y de alguna manera Menelao, que se dirigen directamente al auditorio. Mientras que estas intervenciones, en el caso de Odiseo, podrían interpretarse en su mayoría como conversaciones con los feacios presentes en la corte de Alcínoo, los parlamentos de Atena se realizan claramente hacia la audiencia, como en la épica. Por ejemplo, cuando llega junto a sus compañeros a la isla del Cíclope, Odiseo da una serie de órdenes, que Atenea complementa dirigiéndose a la audiencia (pág. 57):

Old shipmates, friends,
let's explore this land. Find out who the natives are—
for they may be wild savages, and lawless, or hospitable
and god-fearing men. Bring wine for an offering.

ATHENA [*in the heavens above*]:
Odysseus gave this last command because
in his bones he knew some towering brute
would be upon them soon—all outward power,
a wild man, ignorant to civility.

Cuando el Cíclope devora a dos de los compañeros de Odiseo, este alterna sus intervenciones: por momentos, según convenga, se encuentra en el pasado, en la isla del Cíclope, hablando con sus compañeros; por momentos, en el presente, en la corte de los feacios, dirigiéndose a la audiencia, y el cambio entre una situación y otra queda a cargo de la dirección y el actor, pues no hay marcas en el texto (pág. 59):

ODYSSEUS:
Don't go. Stay back! Stay back!

OTHER SAILORS [*simultaneously*]:
No, do as he says, do as he says!
[*The CYCLOPS grabs the two, tears them to pieces, and devours them.*]

CYCLOPS:
That was good. You Achaeans make a fine meal.

ODYSSEUS:
With that, the Cyclops drew a boulder
in front of the cave's mouth and fell asleep.

SAILORS:

Odysseus! Now's our chance! Take your spear and stab him!

Puede apreciarse, pues, que en su primera intervención Odiseo se encuentra en la cueva del Cíclope, dirigiéndose a sus compañeros y en la segunda, en la corte de los feacios, narrando con la mente puesta en el pasado. No todas las intervenciones de los personajes-narradores son tan eficaces funcionalmente, como mostraré a continuación. Por ejemplo, en este pasaje, Atena narra un episodio en Esqueria (págs. 51-52):

ATHENA:

Now everyone was filled with joy. Alcinous
led the way and all went after, up to the palace,

[Music. All the PHAECIANS, ODYSSEUS, and ATHENA travel back to the hall of the PHAECIANS.]

They ate and drank until hunger and thirst were put aside.
But all grew still when someone new entered the great hall.

[DEMODOCUS enters, led by the MUSE, who is invisible to all. Everyone quiets down.]

Si bien la mayoría de estas intervenciones narrativas son necesarias para evitar representar escenas que podrían tomar tiempo y quizá no tengan gran valor espectacular, hay casos en que parecen al menos parcialmente innecesarias, en términos informativos, ya que los personajes duplican con su acción lo que la Atena narradora relata. Esto solo se explica por el intento deliberado de que la historia siga sonando como una narración homérica. En este caso, por ejemplo, el gesto de Alcínoo, el acto de comer y beber, y sobre todo el callarse ante la entrada de Demódoco son perfectamente representables sin que Atena lo tenga que contar.

Hay algunos cambios abruptos de diégesis gestionados con habilidad, como la escena en la cueva del Cíclope ya citada, o el episodio en Esparta, cuando Menelao muta sin transición entre el narrador del presente, acompañado de Elena y visitado por un Telémaco que busca noticias de su padre, y el Menelao del pasado (marcado como «Young Menelaus»), en su aventura en la cueva de Proteo, que brota por analepsis de su discurso (pág. 29):

PROTEUS:

You blundered. You should
have paid honor to Zeus and the other gods,
a proper sacrifice, before embarking. You must
travel the Nile once again and make the offerings.

MENELAUS:

But then I asked him, as the gods know all:

YOUNG MENELAUS:

What of my companions? Have they had a safe return?

What of Agamemnon, my brother, and Odysseus, my friend?

MENELAUS:

And he answered that my brother had been killed
when he came home. My heart was broken down.

Hay situaciones en que Atena y Odiseo trabajan como equipo en una alternancia plenamente fluida de sus roles como narradora omnisciente y protagonista dramático, respectivamente, pero de manera coordinada y conseguida con gran maestría, como cuando Eumeo interroga al Odiseo mendigo quién es y ambos hilvanan sus respuestas, cada cual en su papel (págs. 112-113):

EUMAEUS:

(...)

Tell me, now: Who are you and how did you
come to Ithaca? I don't suppose
you walked here on the sea.

ATHENA:

To this, the master of improvisation
answered you, O my swineheard,
how he was born illegitimately—

ODYSSEUS

in Crete.

ATHENA:

How he

ODYSSEUS:

accidentally killed a man

ATHENA:

before he was

ODYSSEUS:

kidnapped by pirates

ATHENA:

and brought to

ODYSSEUS:

Thesprotia.

En relación con esta tendencia de Odiseo a la suspicacia exacerbada y al engaño por reflejo, hay algunas ocasiones en que Atena y Odiseo protagonizan breves raptos de comicidad, debido a que ella está cansada de esta característica suya y lo insulta por ello. Esto supone un mínimo

alejamiento de la fidelidad textual, pero da algo de expresividad teatral al texto homérico. Recién llegado a Ítaca y poco antes ir a visitar a Eumeo, Odiseo se encuentra con Atena disfrazada de niño y empieza a contarle los consabidos embustes (pág. 106):

Ithaca?

I've heard of the place, far away in Crete
where I was born. Here is my fortune
with me. I left my sons an equal part
when I shipped out. You see, I killed
Orsilochos, the courier, son of Ido—

ATHENA:

You! You chameleon! You bottomless bag
of tricks! Here in your own country
you cannot give up your dissembling for one instant?

ODYSSEUS:

In Crete, I, I—

ATHENA:

No more of this.

Hay un detalle, quizá no muy importante por cuanto concierne básicamente al vestido de seis personajes, pero que llama la atención por su contemporaneidad; de hecho, es la única irrupción netamente anacrónica en el mundo por lo demás rigurosamente homérico de la trama: para resaltar su cualidad hipnótica, las sirenas adoptan los roles de figuras estereotipadas del fetichismo sexual contemporáneo. He aquí la acotación (pág. 91):

[*The SIRENS enter: a NURSE, GIRL SCOUT, BUSINESSWOMAN, TEACHER, BRIDE, and NUN, all clothed entirely in red. They bring chairs with them and sit down (...)*]

En relación con las acotaciones, es muy destacable el grado de detalle con que la autora, que pone en evidencia sus cualidades como directora, especifica cantidad de aspectos que en obras teatrales al uso quedarían fuera, como detalles sobre la música, el vestuario, la escenografía, las actitudes de los personajes; es decir, se explicitan al máximo pormenores (y se abunda en ellos en el apéndice sobre la escenificación). Algunas de las indicaciones sobre la conducta de los personajes, no necesariamente contenidas en el poema homérico, aportan matices que contribuyen a precisar la actuación en ciertos momentos en que debe ganarse verosimilitud o algún efecto determinado, como cuando Telémaco contribuye al engaño del arco comportándose como si no supiera cuál es el plan de su padre (pág. 149):

[*(...) The MAIDS have set the ax heads. TELEMACHUS steps up and takes the bow, feigning a kind of hysterical despair.*]

A propósito del episodio del arco, algunas de las pinceladas de humor en que Zimmermann no se adhiere del todo al texto homérico toman la forma de ironía y contribuyen a hacer el lenguaje

más vivo y las situaciones más palpables. En este caso, los pretendientes ridiculizan al Odiseo mendigo dando como imposibles circunstancias que los demás creen falsas pero son ciertas, para que poco después Odiseo, que ya casi saborea su venganza, los ridiculice a ellos, pero no con la palabra, sino con sus acciones (págs. 154-155):

[ODYSSEUS *takes the bow and weighs it in his hands.*]

SUITOR THREE:

Oh look a lover of bows!

SUITOR FOUR:

Maybe he has one like it at home, in his own palace!

SUITOR FIVE:

Maybe he wants to make one himself!

SUITOR THREE:

May his fortune grow an inch for every inch he bends it!

Como hemos visto, el principal aporte, desde el punto de vista de la originalidad, o como solución creativa a la transmodalización, quizá sea la distribución del material que en la *Odisea* está a cargo del narrador homérico entre personajes que, además de sus roles dramáticos, cumplen el papel de narradores para la audiencia. Las implicaciones desde el punto de vista del género literario de esta transformación las analizaré brevemente en el apartado de análisis.

Así pues, esta obra, a pesar de ciertas pinceladas de humor y la estructuración circular aportada por las escenas primera y última, no destaca por su innovación con respecto a la traducción de Fitzgerald y más bien pone de relieve una subordinación a los objetivos estéticos del original. La *Odisea* de Zimmermann es una versión notablemente fiel, ecuménica, teatralmente profesional y con cualidades espectaculares, que vierte con gran calidad técnica la *Odisea* en el género dramático.

Odiseo y Penélope, de Mario Vargas Llosa

Vargas Llosa, M. (2007) *Odiseo y Penélope*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Esta adaptación dramática de la *Odisea* se representó por primera vez en el verano del 2006, en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, con Aitana Sánchez-Gijón y el mismo Mario Vargas Llosa como únicos intérpretes. La obra explora la figura de Odiseo, caracterizándolo como un héroe tanto de gesta y aventura como de narración y fabulación, un personaje tan literario por sus acciones como por su capacidad de imaginación. Está centrada en el encuentro del héroe con Penélope y la relación entre ambos, y narra los hechos de la *Odisea* en retrospectiva. Se trata de una versión minimalista, breve y condensada, con economía de personajes, de acciones y de texto. El estatuto genérico de esta obra, digno de estudio por la presencia de rasgos épico-narrativos, se aborda en el capítulo de análisis de este trabajo.

Odiseo y Penélope empieza con la intervención de un narrador (págs. 17-18), que contextualiza la historia en los tiempos del mito, caracteriza a Odiseo como un aventurero y presenta la perspectiva desde la que empezará el espectáculo: exterminados los pretendientes, Odiseo y Penélope ya han disfrutado del amor y ahora se entregarán al deleite de la conversación, circunstancia que aprovechará el héroe para contarle sus aventuras. El narrador se transforma en Odiseo para el comienzo de la obra propiamente dicha.

Luego, tenemos once escenas (págs. 19-113) de extensión similar, en que se narran y representan las andanzas del héroe: «La gruta de Polifemo», «El palacio de Circe», «La morada de las sombras», «El canto de las sirenas», «Los monstruos marinos», «Las vacas del sol», «Con la ninfa Calipso, en la isla Ogigia», «Odiseo y Nausica en la tierra de los feacios», «Mendigo en Ítaca», «La matanza». Como puede apreciarse, Vargas Llosa prescinde de la Telemaquiada y de la visita de Odiseo a Laertes, y se queda con el núcleo de la trama aventurero.

La publicación se cierra con un texto (págs. 117-155), que no es exactamente un epílogo, titulado «El viaje de Odiseo», donde el autor cuenta sus primeros contactos con el teatro; sus primeras obras dramáticas; el nacimiento del proyecto *La verdad de las mentiras*, donde por primera vez se subiría a los escenarios, y cómo esa experiencia terminó desembocando en la escritura y puesta en escena de *Odiseo y Penélope*. El texto se cierra con una breve descripción de la obra.

El rasgo más señero de la obra es su carácter híbrido: se encuentra a mitad de camino entre el arte del cuentacuentos y el de la representación teatral. Como en el teatro, Odiseo y Penélope son personajes que viven en escena acontecimientos, pero ocupan gran parte de sus discursos en la evocación, en narrarse el uno al otro —e indirectamente al público, que es una especie de *voyeur* colectivo— los acontecimientos precedentes, sin más acción representada que el acto de habla, lo cual acerca la obra a la de un cuentacuentos. En esta peculiaridad híbrida se asientan las características más interesantes y al mismo tiempo más problemáticas de la obra.

Por un lado, el paso entre la narración y la representación, del Odiseo narrador al Odiseo personaje y viceversa, son técnicamente notables. La posibilidad de contar la *Odisea* con solo dos actores, que se metamorfosean, cual Proteo, en muchas identidades, es muy estimulante. Debe de ser muy sugestivo el efecto de ver a la misma actriz representar ella sola, entre otros muchos personajes (masculinos y femeninos), a todas las mujeres del héroe: Penélope, Circe, Calipso y Nausícaa. Esta circunstancia debe de ser, por otro lado, todo un reto de interpretación para la actriz que asuma esta docena larga de papeles. A continuación, un ejemplo de metamorfosis Penélope-Calipso, que además sirve para ilustrar uno de los temas más cautivadores de la *Odisea*: la mortalidad esencial del ser humano, descrita en la renuncia a la inmortalidad. Penélope, imitando a Calipso, recrea la conversación de la despedida del héroe y la ninfa, y Odiseo les responde a ambas (págs. 79-80).

PENÉLOPE (...) «Desposémonos. Te ofrezco la inmortalidad, hombre fugaz. ¿No te ilusiona ser eterno, como ellos?»

ODISEO No me ilusionaba en absoluto. ¿Sabes por qué? Ante todo, por ti. En mis veinte años de ausencia (...) ni un solo instante renuncié a tu amor. Ciertos días veía dibujarse tu cara en el aire, en las nubes, en la espuma, en el agua. Tu cara velada por mis lágrimas. La eternidad es monótona, Penélope. La vida de los mortales, no.

PENÉLOPE ¿Los dioses se aburren, quieres decir?

ODISEO A lo mejor, sí. O no. Gracias a la muerte, la vida es goce, aventura, intensidad, ilusión. (...) ¿Qué clase de anhelos, de pasiones, de excitación, de inquietud, tendríamos, si el riesgo de entrar en el reino de las sombras, de volvernos una sombra, no nos acechara a cada paso?

«Lo siento, ninfa. No, no, la perspectiva de ser inmortal, gracias a la ambrosía y a estas vestiduras que me has dado, no me ilusiona. Me horroriza.

CALIPSO No necesitas decírmelo, Odiseo.

Aquí podemos ver cuatro metamorfosis: primero Penélope, sin dejar de ser el personaje de Penélope, imita a Calipso (en el texto hay una acotación y uso de comillas) para ofrecerle la inmortalidad; la segunda, cuando Odiseo no responde a Calipso, que sería lo esperable, sino a Penélope, pero refiriéndose a su despedida de Calipso; la tercera, cuando Odiseo termina de responderle a Penélope y pasa sin transición (aunque lo entendemos gracias a las comillas) al Odiseo del pasado de Ogigia; la cuarta, en el momento en que Penélope ha dejado de existir y ahora es Calipso quien responde al Odiseo del pasado.

En otra escena, tenemos otra serie de diálogos marcados por la metamorfosis y los saltos temporales y diegéticos. Palas Atenea se ha disfrazado de niña para guiar a Odiseo en su llegada al país de los feacios, Odiseo no la reconoce, pero ella se presenta y le da instrucciones, que él ejecuta (págs. 80-81):

ODISEO (...) Niña, niña, ¿puedes indicarme cómo llegar al palacio del rey Alcino?

ATENEA ¿No me reconoces, Odiseo? Soy Palas Atenea y, una vez más, vengo a salvarte. (...)

ODISEO Tal como Palas Atenea me lo dijo, apenas estuve en los salones del palacio, la nube que me ocultaba se eclipsó y el rey Alcino y su esposa Arete me descubrieron, a sus pies. En pocas palabras, les conté mi historia y, sin decirles mi nombre, les pedía ayuda para volver a Ítaca. Afortunadamente, mi poder de persuasión funcionó. El rey Alcino me abrió sus brazos.

ALCINO Siéntate a mis pies, forastero. Siervos, traed viandas y vino a este navegante infortunado. (...)

Como puede verse, el primer parlamento de Odiseo se ubica en el pasado, es el Odiseo personaje, al que Atenea, en el pasado, responde; pero el segundo es del Odiseo narrador, en el presente dramatizado. La actriz que hace de Atenea, unos segundos después, representa a Alcínoo, de vuelta una vez más al pasado. Estas alternancias, sin transición, le dan gran dinamismo a la narración.

En ocasiones, el predominio de la narración hace que se pierda mucha fuerza dramática. Hay acontecimientos que vistos, recreados mediante la actuación, son infinitamente más potentes como espectáculo que puestos en boca de un cuentacuentos, y la acción pide a gritos el paso a la representación. Sería ocioso citarlos todos, pero el episodio del Cíclope, el descenso al Hades, la prueba del arco, entre otros, contagiarían muchas más emociones con una representación dramática pura, sin partes desvaídas en la narración.

Por otro lado, la brevedad que el teatro exige a veces hace que se despachen muy rápidamente hechos que merecen un desarrollo mayor para producir un efecto digno del texto homérico. Por ejemplo, la espeluznante llegada al Hades, el lugar antinatural por antonomasia, al que no puede

nunca llegarse sin unas complejas instrucciones, se ventila con una narración como de visita casi turística y omitiendo casi todos los detalles que la harían atractiva (p. 47):

ODISEO Hicimos el viaje al Hades como dijo Circe. Al poco rato, nos vimos rodeados por las sombras. Al principio, en esa penumbra era difícil distinguir sus formas. Por fin, con los dientes rechinando de espanto, divisamos las siluetas de los difuntos. Doncellas, ancianos, guerreros, sacerdotes.

Finalmente, hay una licencia, quizá eficaz dramáticamente, pero que puede resultar chocante desde el punto de vista de la verosimilitud: Penélope narra acontecimientos que no pudo haber conocido, porque Odiseo se los está contando a ella por primera vez. He aquí un ejemplo de esta licencia, de cuando cuenta el episodio de gruta de Polifemo. Odiseo ha tenido un largo parlamento, cuando Penélope toma la posta de la narración (p. 31):

PENÉLOPE Cortaste una estaca, ordenaste a tus hombres que la afilaran, aguzaste una de sus puntas con tu cuchillo y la endureciste, acercándola al fuego. (...)

Cuando el Cíclope volvió con sus rebaños de cabras y ovejas y echó mano a otros dos de tus compañeros para comérselos, te adelantaste hacia él, alcanzándole el odre:

ODISEO «Con este vino, la carne humana te parecerá más sabrosa, Polifemo. Lo salvamos del naufragio y ahora te lo ofrecemos, para que te compadezcas de nuestra suerte».

Desde el punto de vista de la amenidad, parece conveniente que alguien interrumpa el largo monólogo de Odiseo, pero ¿cómo conocía Penélope esos detalles? ¿Por historias que se contaban, rumores de navegantes que llegaron antes que Odiseo? ¿Qué sentido tiene, por otro lado, que Penélope le cuente a Odiseo lo que él mismo ha vivido? ¿El mero placer de revivir la historia en conjunto? Esto sería coherente con lo que dicen al final de la primera escena (p. 25), cuando se propone no inventar el pasado, sino hacerlo, «vivirlo de verdad, otra vez, con la fantasía y la memoria, pero, ahora, juntos», pero vulnera el estatus de posibilidad de la historia. Con la perspectiva adoptada por Vargas Llosa, hay una posibilidad totalmente perdida, en el plano dramático: la expectación sobre el éxito de la aventura, un tanto vacua, por otro lado, ya que un número importante de espectadores conocen el desenlace de tan famosa historia. Dado que la acción ocurre en un momento en que ya se han resuelto los acontecimientos principales, todo es retrospectiva, por lo que el conflicto se desplaza a otro plano, a la relación misma entre Odiseo y Penélope. A medida que conversan y narran las aventuras, resuelven las tensiones producidas por la separación, desde la desconfianza y los celos hasta la reconciliación. Aquí algunas muestras. En la isla de Circe, al triunfar Odiseo sobre sus engaños, Penélope, que estaba representando a Circe, no resiste a la tentación de mutar de personaje para hacer la pregunta de los celos (p. 41):

CIRCE (...) Te he estado esperando, te lo he dicho. Quiero ser tuya y que tú seas mío. ¿No ves cómo todo mi cuerpo tiembla y se moja al contacto con el tuyo? Ven, ven, ámame.

Pausa

(Volviendo a ser PENÉLOPE)

Subiste a la alta cama de Circe y la amaste.

ODISEO Pero, inmediatamente después, me ganó la congoja.

En la escena de la ninfa Calipso, la curiosidad celosa de Penélope queda manifiesta y Odiseo tiene que esforzarse por precisar su relación con ella (p. 77):

PENÉLOPE ¿Era bella?

ODISEO Tenía largas trenzas que llovían oro sobre su espalda. Su cuerpo era muy joven. Andaba como danzando.

PENÉLOPE La amaste, entonces.

ODISEO No la amé, solamente la deseé. Y le hice el amor, sí. Pero tampoco a ella, igual que a Circe y a las otras mujeres que los dioses pusieron en mis brazos en estos años de ausencia, pude amarla. El recuerdo de Penélope se interponía siempre entre ellas y yo.

Poco después, Penélope expresa sus celos imitando a Calipso satíricamente (págs. 78-79):

PENÉLOPE

(Imitando a Calipso)

«Cuando paso mis dedos y mis labios por ellas [las cicatrices de Odiseo], imaginando cómo y cuándo te hicieron esas heridas, mi sexo se humedece, Odiseo.

Visto lo ocurrido con Circe y Calipso, es natural que cuando le mencionan a Nausícaa Penélope haga la pregunta de rigor (p. 87):

ODISEO (...) Lamentó que estuviera casado y empeñado en regresar a Ítaca a recobrarte, reina mía.

PENÉLOPE Advierto, Odiseo, que, en tus aventuras, las desgracias están siempre entreveradas con fiestas amorosas. ¿También gozaste con la bella Nausícaa?

Pero no es Penélope la única en sentir celos. Cuando le describe a Odiseo la difícil tesitura del acoso de los pretendientes, él no puede evitar la incomodidad (p. 99):

PENÉLOPE Ya no sabía cómo retrasar el momento fatídico de tener que elegir un nuevo marido. Todos me lo exigían. Los pretendientes. La familia. La corte. El pueblo. Todos querían un nuevo rey.

ODISEO Si hubieras tenido que hacerlo, ¿a quién habrías elegido?

PENÉLOPE Al más viejo, feo y despreciable. Para no encariñarme nunca con él.

ODISEO Tus palabras no me quitan ese cosquilleo que me corre por el cuerpo cuando pienso en esos reyezuelos, príncipes y señores babeando de codicia, ávidos por tomar posesión de Ítaca y de ti.

La penúltima escena cierra así (p. 103):

ODISEO Reconozco que los celos me comían el alma como se comen los cuervos las entrañas de los cadáveres. ¿Satisface tu vanidad saber que me atormentaba por el temor de que me hubieras reemplazado?

PENÉLOPE Mi vanidad, no. Pero, oírtelo decir, me compensa algo de los padecimientos de estos años.

Pero al final encontramos una completa reconciliación en que se funden el amor y el arte de contar historias y que, al repetir el tema de la introducción, cierra una composición en anillo (págs. 112-113):

PENÉLOPE Ha comenzado a amanecer. ¿Vamos a seguir recordando tus aventuras o quieres descansar?

ODISEO

(*Imitándola*)

Ésta ya no es la hora de los cuentos, sino, de nuevo, la hora del amor.

Unos segundos antes, Vargas Llosa no puede evitar deslizar la relación entre la fantasía y la realidad, clave en su concepto de literatura (p. 112):

PENÉLOPE ¿Sabes que me cuesta creer que hayas vivido todas esas aventuras? Las que me has contado y las que te quedan por contarme. Se me ocurre, de pronto, que más que un aventurero, eres un fantaseador. Un contador de cuentos. Uno de esos embaucadores que divierten al público en el ágora con fantasías extravagantes.

ODISEO Tal vez no estés lejos de la verdad, Penélope. Te confesaré un secreto. Cuando me oigo refiriendo aquellas peripecias ante extraños, ya no estoy muy seguro si es mi memoria la que habla por mi boca, o mi imaginación. Contándolas, las vivo, cierto. Pero estoy seguro si de veras las viví, o si, al contarlas, cambiaron tanto que es como si las estuviera inventando.

Odiseo y Penélope es, pues, una obra interesante desde el punto de vista teórico, por su naturaleza mixta de narración y drama, y por los recursos que se emplean para pasar de un modo a otro; pero en la misma medida en que es interesante, parece ineficaz, por la escasa acción propiamente dramática. Con todo, la exploración de la figura de Odiseo como un fabulador compulsivo que ya no sabe si lo que dice es cierto es un rasgo perfectamente compatible con el personaje homérico y es seña de identidad de la misma literatura, nutrida por igual de imaginación y recuerdo, y de la épica homérica, que que se concreta en la improvisación de los aedos.

The Odyssey: A Dramatic Retelling of Homer's Epic, de Simon Armitage

Armitage, S. (2006) *The Odyssey: A Dramatic Retelling of Homer's Epic*. London: Faber & Faber.

Esta reescritura dramática de la *Odisea* nació de un encargo de la BBC (Radio 4) y se transmitió durante un fin de semana a finales del verano del 2004 (p. v). Ahora bien, como afirma en el prólogo (p. vi), Armitage siempre quiso que la vida de la obra se prolongara de forma escrita, como una obra literaria: no solo como un guion para la representación, sino también para su lectura, y ese es el origen de la publicación de Faber & Faber. La característica más saltante de esta adaptación en verso es la frescura y el realismo contemporáneo de los diálogos, que rebosan elocuencia, desenfado e ingenio, como mostraré más adelante.

Después de una breve introducción (v-vi), encontramos una invocación a las musas. En el cuerpo de la obra, desde un punto de vista superficial, la división general se parece a la del original, pues

la obra tiene tres actos que no coinciden con los 24 cantos del texto homérico. Sin embargo, la obra en el fondo está estructurada de modo similar, pues con las excepciones de la Telemaquiada y la visita a Laertes —omitidas—, el autor narra los mismos hechos en el mismo orden. El primer acto (págs. 3-69) abarca desde la decisión de los dioses de que Odiseo regrese a casa hasta la aceptación del héroe en la corte de los feacios. En paralelo, hay algunas escenas de lo que ocurre en Ítaca: los desmanes de los pretendientes y las angustias de Penélope. En el segundo (págs. 71-187) se intercalan escenas de su estadía en la corte de los feacios con la representación en retrospectiva de las aventuras que narra ante ellos: cicones, lotófagos, el Cíclope, la isla de Circe, el descenso al Hades, Escila y Caribdis, el ganado de Helios, hasta su llegada a Ogigia. La tercera parte (págs. 189-266) contiene el desenlace, desde la llegada de Odiseo a Ítaca hasta el exterminio de los pretendientes y el reconocimiento por parte de Penélope.

El primer rasgo que habría que destacar es la extraordinaria elocuencia de Odiseo, como corresponde al personaje homérico. Para rematar su presentación ante los reyes feacios y solicitar los medios para regresar a casa, apela a la benevolencia de esta manera (p. 67):

No man loves his country or his family
more than me — the heart is a magnet,
it spins, and finds its true north, and pulls.
It tugs. Even while I sleep it tugs and tugs,
so homesickness is a permanent hurt,
a soreness, a physical tenderness — a bruise.

But the heart isn't a boat.
This heart alone won't sail me home,
and somewhere in this mad, wild, hurling clockwork
of islands and time and Gods, I'm lost.

Este discurso de Odiseo cumple varias funciones: mostrar que es de alta cuna, que es un personaje que necesita ayuda y sobre todo que es un ser fascinante, que ha vivido lo que nadie y que lo cuenta, asimismo, como nadie es capaz. Esto es solo el aperitivo para la posterior narración de los hechos, que terminará por convencer a los reyes de darle un bote que lo lleve de vuelta a casa.

Durante toda su estadía en la corte de los feacios, así como Nausicaa es su máxima defensora, con el débil apoyo de Alcínoo, la reina Areté es su antagonista: le parece poco digno de confianza, y solo poco a poco va cediendo. Pues bien, Armitage la caracteriza como una mujer pacata, tradicional y moralista, y eso se explota con fines cómicos, como cuando habla con su hija acerca de Odiseo (p. 64):

ARETE Was he fashionably dressed? Was he suitably attired?
NAUSICAA No, mother, he was nude.
ARETE He was what?
NAUSICAA Stark naked, except for the leaves that had stuck with sweat,
and insects and bugs that crawled in his tangled hair,
and berries that had burst their redness against his skin...
ALCINOUS We see the image clearly, thank you, daughter.

Así pues, la reina ni siquiera se atreve a pronunciar la palabra *naked* y su esposo, para que no se turbe en demasía, le pide a la hija que no continúe con la descripción de la desnudez. Más adelante se continúa con la broma (p. 65):

NAUSICAA There is something about this man, father,
something more than meets the eye,
something elemental, naked, raw...
ARETE I think we've already established that.

La salacidad se explota como recurso cómico en varias ocasiones. Los pretendientes hablan de Penélope sin mucho respecto (p. 18): «EURYMACHUS She's an icy one / ANTINOUS She'll melt. / EURYMACHUS I know what I'd be like after twenty years with my legs crossed. / I'd be at boiling point». Y más tarde Eurímaco aprovecha una ambigüedad en el menú para lanzar una invitación indecente a Penélope (p. 192): «There's more than enough. Look at this plump game bird, / freshly roasted. Won't you share a leg with me, my lady? / Or a breast? Will you share a breast?». La procacidad de los pretendientes aumenta en la medida en que aumenta su impaciencia y desesperación. Por otro lado, los compañeros de Odiseo, en la isla del Cíclope, cuando sienten que ya están camino de casa también exhiben una imaginación rijosa (p. 85):

ELPENOS What about you?
EURYBATES What about me?
ELPENOS What's the first thing you'll do when you get home?
EURYBATES Obvious, isn't it?

The rest of the men laugh and whistle.

ELPENOS All right, what's the second thing?
EURYBATES I'll probably do it again.

More laughter and whistling.

En este diálogo se aprovechan varios recursos. El primero, que empieza descontextualizado, *in medias res*, lo cual crea sensación de espontaneidad y realismo. Los compañeros ya se han hecho esta pregunta entre ellos y ahora le toca responder a Euríates, que estaba distraído y tiene que preguntar qué le están preguntando. Lo segundo, se describe perfectamente el buen ambiente de camaradería que reina entre los marinos, que contrastará con la terrible llegada del cíclope, bárbaro y caníbal, y el enorme deseo de los hombres de llegar a casa. En tercer lugar, hay una implicación cómplice, que es la que uno esperaría típicamente de un marinero: no se dice qué es lo que Euríates querría hacer al llegar a casa; se encuentra preterida, pero se entiende perfectamente. La curiosidad de Elpénor por los deseos de su compañero se aprecia genuina, casi seria, pero termina produciendo un efecto cómico. Compatible con la procacidad esperable de los marineros y pretendientes, el habla del Cíclope destaca también por su expresividad soez y agramatical (p. 88):

ODYSSEUS (...) We are true men, respecters of the Gods.
CYCLOPS Gods!

(He bellows with laughter.)

Cyclops farts in God's faces. Cyclops pisses on God's feet.

Cyclops does whatever Cyclops please.

Tampoco Circe es ajena al lenguaje expresivo, realista e informal de nuestros contemporáneos, particularmente en lo sexual. Nótese el dominio de la anáfora, junto con el cambio de tiempo verbal al futuro con valor imperativo (p. 129):

We'll make magical love, Odysseus.

We'll bring our powers together, pool our strength.

Mix with me, Odysseus. Let your limbs tangle with mine,

let your thoughts become mine.

(whispers)

You'll fuck me, Odysseus...

Los anacronismos léxicos son abundantes y cumplen una doble función: conferir expresividad actual y al mismo tiempo provocar humor. Zeus describe a los seres humanos como niños utilizando términos escolares contemporáneos (p. 6): «They are children, squabbling brats, / and the world is their kindergarten». Cuando Atenea se queja ante su padre de la conducta de Calipso (p. 9) lo hace con palabras totalmente actuales «Calypso, who charms him with voodoo words, / (...) blows mumbo-jumbo into his ears to make him forget.» Al describir ante los feacios cómo hundía el leño en el ojo del Cíclope, Odiseo hace gala, junto con el polisíndeton, de una terminología científica que termina produciendo un efecto cómico (p. 96): «and we leaned, and heaved, and forced it further in / until the retina sheared, and the optic nerve / spat and seared and spasmed and fused in the heat». Por su parte, los marineros tienen claro qué tipo de nutrientes contiene el ganado del Sol (p. 173): «Protein — that's what we need to get home». Antínoo, el pretendiente, parece incluso saber algo de criminalística divina (p. 194): «Let's keep superstition out of it. Although... / it's true. The fingerprints of the Gods are all over this». Odiseo, finalmente, al vengarse de los pretendientes explica su sed de sangre en términos de física moderna (p. 248): «I come alive — every atom of me ignites now with fury».

La abundante ironía confiere una gran viveza a la expresión. Por ejemplo, cuando Calipso se defiende de la acusación de retener a Odiseo contra su voluntad, la réplica de Hermes es claramente irónica (p. 37): «CALYPSO He's no prisoner. He can leave when he likes. / HERMES And what would he sail in, a walnut shell?». También Circe ironiza sobre las obviedades de los estupefactos compañeros de Odiseo. Al señalársele a uno de sus compañeros, convertido en un manso león (p. 120), Polites se queda boquiabierto y Circe replica irónica y anacrónicamente: «POLITES That's... a lion. / CIRCE Captain, you do know your natural history». Cuando se le propone a Eurímaco un plan de acción utópico, este responde (p. 195): «And we'll all live happily ever after».

En el plano temático, solo mencionaré que esta obra también presta atención a la condición mortal del ser humano, que asoma desde el comienzo, cuando Atenea se erige en defensora de Odiseo ante los dioses (p. 5): «ZEUS We owe him no special favour. / He's a human in the end. A mortal. / ATHENA There's no shame in being human.» Cuando Zeus por fin accede a liberar

a Odiseo, no piensa darse ninguna prisa, pero Atenea lo urge (p. 11): «For us immortals, time is a circle that never ends. / But man has a fistful of sand and treasures every grain».

Como hemos visto, la adaptación de Armitage se caracteriza por un verso elocuente y expresivo, plasmado en la ironía, el humor y el desenfado de los personajes, que desean, se mueven y se hacen reales a nuestros ojos por el realismo contemporáneo que encarnan. Quizá este giro considerable hacia la comedia, este despojar a la obra de la solemnidad del original, pueda interpretarse como una toma de distancia con Homero, pero no va en detrimento de su eficacia: la obra reanima la *Odisea* con un lenguaje vivo y personajes cargados de intención y acción.

La Odisea, de Derek Walcott

Walcott, D. (2005). *La Odisea* [ed. bilingüe]. Madrid: Visor.

Esta reescritura de la *Odisea*, muy emparentada con *Omeros*, poema épico del mismo autor, se caracteriza por la presencia de temas caribeños en diálogo con la trama homérica. Su densidad literaria y el grado de intertextualidad de esta pieza teatral son tales que aquí no hay espacio para comentarlos con justicia. Por ello, me centraré en algunas particularidades de la trama y de la caracterización de los personajes que diferencian esta *Odisea* de la homérica.

En la nota de los traductores (págs. 7-10) leemos que Derek Walcott escribió *The Odyssey* por encargo de la Royal Shakespeare Company, que la estrenó en 1992. Farrar, Straus and Giroux publicó al año siguiente el texto, pero no es ese aquel en que me baso, pues, en el 2005, con motivo de su representación en el Festival de Teatro Clásico de Mérida en el año 2005, Jenaro y Manuel Talens la tradujeron al español, y el mismo Walcott, que dirigió esta puesta en escena, añadió un interesante personaje nuevo: la Mar Mediterránea. Me baso, pues, en la edición de Visor (2005). Se trata, por cierto, de una verdadera superproducción: más de 40 personajes con nombre propio y muchos figurantes, como pretendientes, cortesanos, sirenas, marinos, etcétera. La obra se estructura en dos actos, el primero bastante más extenso que el segundo. La primera escena se remonta a la caída de Ilión: los atriadas y Odiseo se preparan para dejar las orillas de Troya. En la segunda escena la trama empieza a coincidir con el poema de Homero: trata sobre las tribulaciones de Telémaco en Ítaca y los desmanes de los pretendientes. En las escenas tercera y cuarta ya tenemos a Telémaco en los palacios de Néstor y Menelao, pero hacia el final de la cuarta, a raíz de la narración acerca de Proteo, Odiseo entra en escena. En la escena quinta, vemos el naufragio de la nave de Odiseo, debido a que los marinos desataron los vientos. La sexta y séptima escenas ya nos muestran al héroe en su encuentro con Nausícaa, su recibimiento entre los feacios y el comienzo de la narración de sus aventuras pasadas. Las escenas siguientes, hasta el final del acto, recogen los episodios del Cíclope (VIII y IX), Circe (X a XII) y el descenso al Hades (XIII y XIV) con mucho detalle. No se narran las aventuras menores que ocurrieron justo antes: cicones, lotófagos y lestrigones.

La primera escena del segundo acto, sustantivamente diferente del poema de Homero, representa cómo el héroe sorteja Escila y Caribdis con la ayuda de las sirenas. El episodio del ganado del Sol ha desaparecido y de Calipso se habla, pero su relación con Odiseo no se escenifica. En la segunda y tercera escenas, Odiseo ya ha llegado a Ítaca y recibe la guía de Atenea,

disfrazada de un pastorcillo. En las escenas cuarta y quinta Odiseo ya ha entrado en palacio, disfrazado de mendigo, se reencuentra con Penélope y prepara, junto a Telémaco, la venganza. En las escenas VI y VII, el ritmo aumenta y los acontecimientos se precipitan: los pretendientes ultrajan a Odiseo, que supera la prueba del arco, extermina a los pretendientes y cuelga a las sirvientas infieles. Finalmente, Penélope lo reconoce. Como puede apreciarse, no hay rastro de la visita a Laertes ni del intento de venganza de la parentela de los pretendientes, ni de la paz posterior. Walcott también omite los consejos olímpicos de los dioses.

Ahora abordaré algunas de las diferencias en la trama. La más notoria es la primera escena del segundo acto (págs. 232-249), que tiende un puente entre el Hades y el naufragio de Odiseo en Ítaca, con manifiestas omisiones (el ganado del Sol y Calipso) y una posible inconsistencia: hace imposible el paso por la tierra de los feacios, ya representado (escenas I.VI y I.VII). En cualquier caso, estos cambios, que podrían resultar chocantes, no perjudican el desarrollo de la trama, ya que acerca considerablemente el desenlace y se justifican por su surrealismo, pues su carácter nebuloso invita a creer que todo sea puramente imaginación. En efecto, esta primera escena es un momento surreal, en que Odiseo permite la subida a bordo de sirenas y tripulantes difuntos, que lo ayudan a superar el paso de Escila y Caribdis, para posteriormente ser acunado por las nanas de su nodriza Euriclea y Billy Blue, hasta su llegada a Ítaca, en la que una evanescente Nausícaa lo despierta con un beso.

El episodio del Cíclope (págs. 150-175), que es de los mejores y más interesantes de la obra por su humor y por su ecos neocolonialistas y políticos, también posee importantes diferencias. La cueva del monstruo es tan grande que alberga una ciudad entera bajo la dictadura del Ojo, que representa al Cíclope, un déspota que mantiene encerrados a sus habitantes en rediles, vigilados por policías vestidos con pieles de ovejas. Walcott se las agencia para incluir a un filósofo oprimido, de nombre Sócrates Arístoteles Lucrecio (p. 152). En este punto, hay un juego de palabras (muy abundantes en la obra) entre *eye* y *I*, y una referencia muy clara a los gobiernos opresores y vigilantes. El carácter dictatorial del Cíclope se encarna en que, como Odiseo le explica, como solo tiene un ojo, ve las cosas de una sola manera, pero los humanos tienen dos, uno para reír, otro para llorar, uno para el bien, otro para el mal, y por lo tanto conocen la realidad de otra manera. Empleando el alias de *Nadie*, Odiseo finge amistad con el Cíclope para luego dejarlo ciego con un espeto. Se perciben resonancias de los colonos en el Nuevo Mundo y sus violentas estrategias de supervivencia. El Cíclope se entretiene con Odiseo, que imita un acento de negro caribeño, y lo invita a cenar en un diálogo lleno de dobles sentidos e intenciones ocultas (p. 162):

ODYSSEUS Man, you so ugly nobody would believe it.

CYCLOPS Except you.

ODYSSEUS (*Black accent*) I'm nobody, dude. You're ugly; I believe it.

CYCLOPS (*Roaring with laughter*) God, what accent is that? I'm going to die.

ODYSSEUS Oh, you will, you will, boss.

CYCLOPS (*Weeping with laughter*) Stop, you're making me cry.

ODYSSEUS Laughter and tears, right? Pouring from the one eye.

CYCLOPS I'm exhausted. You're funny. I'll see you again.

ODYSSEUS Not if I see you first, man.

CYCLOPS You're a killer, Nobody.
 ODYSSEUS (*Laughing*) Not as much as you, my man.
 CYCLOPS You're coming to dinner.
 ODYSSEUS I thought I *was* dinner.

En la isla de Circe, también encontramos algunas diferencias significativas. Para empezar, la casa es explícitamente un burdel; Circe, una madama de piel color ébano, y sus sirvientas, meretrices. No faltan los juegos de palabras con sentido sexual (p. 184): «CIRCE You like watching. ODYSSEUS Not my men. / CIRCE You see men? Sorry. Semen. I see swine». Por otro lado, las transformaciones de los hombres en animales son más un efecto de los propios deseos que de la magia de Circe (p. 186): «We create our own features. Not her. We change form». El deseo sexual de Circe es sumamente explícito, lo cual en un principio contrasta con la falta de respuesta de Odiseo, que quiere permanecer fiel —Billy Blue canta (p. 192) «She fix him a liqueur of gooseberry wine / But his flag still at half mast»—. Finalmente, Atenea, para ayudar a Odiseo, asume la forma de una prostituta que recorre la casa y hace un conjuro que inquieta a la bruja y termina provocando que el héroe pueda partir.

La entrada en el Hades, otro episodio de genialidad intertextual, se hace a través de una ceremonia de santería yoruba, con un baile en honor a Changó, otra referencia al mundo caribeño (p. 208):

SCENE XIII

A yard. DRUMMERS, SHANGO DANCERS in white, with candles, a sacrificial rooster swung by the neck as a circle of chalk is drawn on the ground by PRIESTS, and ODYSSEUS, in an admiral's uniform under his great-coat, is given a sceptre and a wooden sword, as CIRCE leads him to the centre of the chalk circle.

El mundo subterráneo invocado es como una estación de metro: hay un torno de entrada, un andén, un tren cuyas puertas se abren para depositar a los personajes. Odiseo se entrevista con Anticlea, Tiresias y el recién llegado Elpénor, Áyax se niega a hablar con él.

En el reconocimiento de Penélope también se aprecia un giro importante: ella le pide el acto imposible de que mueva el lecho conyugal, poniendo una prueba más a su marido, para demostrarle que ella tiene su misma talla intelectual. Penélope acepta a Odiseo solo cuando él demuestra que la cama es inmóvil, pues está tallada del olivo. Hasta ese momento, se niega creer el valor ni de la cicatriz, ni de la venganza de los pretendientes, ni de la prueba del arco, ni las lágrimas, y maltrata a Odiseo, que se encuentra al borde de la desesperación (págs. 358-360):

PENELOPE Will somebody throw this beggar out of my house?
 EURYCLEIA No.
 PENELOPE He saw me unstitch the shroud for Laertes.
 TELEMACHUS But the bow, Mother!
 PENELOPE He learned from the suitor's tries.
 TELEMACHUS (*To Odysseus*) And the tears that scoured your face?
 ODYSSEUS A false father's.
 PENELOPE He's cunning with intimacies and quick with tears.
 (...)
 TELEMACHUS He pulled the bow.

PENELOPE Then you helped him kill the suitors.
 EURYMACHUS The scar, then.
 PENELOPE A story he got from Eumaeus.
 TELEMACHUS Are you heartless? To enact a father's love?
 PENELOPE No. It's him. Let's move our bed, Odysseus.
 (...)
 ODYSSEUS Like her bed, I cannot move.
 PENELOPE Tell me why, please?
 ODYSSEUS Our bed is rooted. Its base is an olive tree's.
 PENELOPE Oh God! I'll wash your hands with these tears, Odysseus.

El escepticismo de Penélope puede interpretarse a la luz del feminismo como una reivindicación de sus derechos y de su gesta personal, de su paciencia y su astucia en el manejo de los pretendientes, lo cual también le da derecho a ser ella quien ponga sus condiciones.

Quizá sea Billy Blue el personaje que más llame la atención, por su nombre anacrónico y tan poco homérico, por su forma de hablar, por su habla caribeña burlesca y por su pícara, traviesa tendencia a usurpar la identidad de varios personajes de la Odisea homérica. El ubicuo Billy Blue es un cantante-narrador ciego que asume un papel equivalente al de la voz narrativa de Homero. En el prólogo del primer acto, canta así (p. 16): «Gone sing 'bout that man because his stories please us, / Who saw trials and tempests for ten years after Troy». Con su voz, llena los vacíos entre las escenas, reemplaza con su narración lo no dramatizable, y con su carácter caribeño hace sólida la analogía entre el mundo de Homero y el de Santa Lucía, dando a los acontecimientos una dimensión universal. En la escena del Hades, ya comentada, Billy Blue también cumple una función. Disfrazado de mendigo, cada vez que recibe dinero activa la aparición de nuevos personajes. Sus palabras muestran la función del poeta ciego, universal por su itinerancia (p. 216):

(BILLY BLUE, as blind vagrant with his guitar, belongings and a stick, stops and puts out a palm.)

BILLY BLUE Two coins for these white eyes, sir, and I'll prophesy.

ODYSSEUS You live here?

BILLY BLUE No more than you, sir. So far as I see.

ODYSSEUS How far's that?

BILLY BLUE The future.

Llama la atención que Walcott haya intercambiado los nombres de los dos aedos personajes de la *Odisea*: Femio es el poeta de Esqueria; Demódoco, el de Ítaca. Ya que Billy Blue encarna a ambos, la posibilidad de este intercambio enfatiza el carácter universal del personaje que, por su función social como poeta y cantor, atraviesa el tiempo y el espacio: es uno mismo en la Grecia antigua y en el Caribe moderno. En la séptima escena, Alcínoo constantemente le sugiere a Femio-Billy Blue que registre los acontecimientos, para que sean recordados en la poesía (p. 146). Este juego con la universalidad grecocaribeña y la función del poeta se aprecia también cuando Odiseo le dice a Demódoco-Billy Blue, en Ítaca (p. 284):

ODYSSEUS: That's a strange dialect. What island are you from?

DEMODOCUS: A far archipelago. Blue Seas. Just like yours.

ODYSSEUS: So you pick up various stories and you stitch them?

DEMODOCUS: The sea speaks the same language around the world's shores.

Cuando Odiseo está aniquilando a los pretendientes, se enfurece por un comentario de Billy Blue, y lo amenaza con matarlo, pero Eumeo ruega por su vida: (p. 348): «He's a homeless, wandering voice, Odysseus. / Kill him and you stain the fountain of poetry». El poeta, es, pues, un universal, una voz mendiga, más que una persona es una función itinerante, como Homero, como el mismo Walcott, como los aedos del pasado y los poetas del presente.

En esta misma línea de universalidad, quisiera destacar el valor del nuevo personaje, la mar Mediterránea, que es otra vez un nexo entre la cultura caribeña y mediterránea, y la fuente de las lenguas y la poesía. Es ella la que (p. 372): «has given tongues to the aspen that it hisses in a dry wind over Sicilian stones like serpents (...) where the open mouths of her bays pronounce the Mediterranean languages (...) She translates herself into a single sail (...) Her throat is a jar, amphora with a hundred voice, she, or I am one voice that writhes like a hundred voices with a single root (...), whose son is the aloud-eyed singer of this theatre». Así pues, es el mar el continuo cultural y humano que envuelve al mundo y que le da voz a sus hijos poetas, lo que crea la diversidad y al mismo tiempo la unidad en el valor de la poesía misma. Después de esta intervención de la mar Mediterránea, tenemos la siguiente acotación: (p. 372) (*A CHORUS of actors talk their different languages simultaneously*). Esto parece sugerir que esa diversidad imita un rumor marino universal, que es la fuente de la creación y el hermanamiento entre culturas. No es casual que la mar Mediterránea se dirija a Billy Blue (p. 374) para que consuele a Penélope, pues Billy Blue es el hijo y embajador de ese mar.

Esta versión de la *Odisea* también recrea, aunque con humor, el tema de la inmortalidad. Cuando Odiseo, que todavía no confiesa que es él mismo y por ello habla de sí mismo en tercera persona, cuenta el ofrecimiento de Calipso, los feacios no lo pueden creer (págs. 144-146):

ODYSSEUS The goddess offers godhead. He refuses.

FIRST COURTIER He declines immortality? God! Tell us why!

ODYSSEUS He longs for his own rock, too stony for horses.

FIRST COURTIER Over heaven?

ODYSSEUS It seemed natural. Men love, then die.

FIRST COURTIER But his name, Odysseus, rivetted in stars!

ODYSSEUS He prefers to kindle the lamps of his own house.

Antes de terminar, mencionaré dos detalles que describen la moderna creatividad de la técnica dramática de Walcott. El primero es la transición, en el final de la escena IV del primer acto, entre la Telemaquíada y el protagonismo de Odiseo, que arrancará en la escena siguiente. Cuando Menelao le cuenta a Telémaco su aventura en la cueva de Proteo, la imaginación de Telémaco se hace visible y entonces, en la acotación, aparecen Proteo y Odiseo, que luchan y representan su encuentro, que luego se desvanece. El hijo, pues, busca a su padre no solo yendo a buscar noticias suyas a Pilos y Esparta, sino también con su imaginación, y esa imaginación desemboca en la realidad: Odiseo toma la batuta a partir de la quinta escena. Con esta técnica, Walcott facilita el cambio de foco entre Telémaco y su padre. Hacia el final de la escena VII, también hay una transición, un coro de marcial anticipa el tema del Ojo y la justificación propagandística de su dictadura con un eslogan que recuerda el Gran Hermano y la anulación de la individualidad

(págs. 148-150): «To die for the eye is best, it's the greatest glory: / Dulce et decorum est pro patria mori. / There is no I after the Eye, no more history».

El segundo es la asimilación de algunos personajes, por distintos mecanismos de identificación, lo cual crea asociaciones y corrientes de significado muy potentes. Uno de ellos es el de Nausícaa-Melanto (p. 288): «(MELANTHO, Nausicaa's double, passes, trips on Odysseus, kicks him) (...). You wanted me to fall so you could see theses thighs». De esta manera Nausicaa se hace presente en Ítaca y se perpetúa la tensión sexual surgida en la escena VI del primer acto; de alguna manera, la patada es la venganza de Nausicaa por el rechazo del héroe. La descripción que Walcott hace de Arneo hace que sea inevitable asimilarlo al Cíclope (p. 292): «(ARNAEUS enters, a huge swineheard with an eye-patch; in a filthy sheepskin)». No llamará la atención, entonces, la rivalidad entre los dos personajes y el deseo de venganza de Arneo, un nuevo Cíclope, al que Odiseo saluda como si ya lo conociera y a quien se presenta como Nadie (p. 292): «ARNAEUS (...) And who are you? / ODYSSEUS I'm nobody». También le pregunta, burlonamente, qué pasó con su ojo, le pregunta qué pasó con Ram (sirviente del Cíclope) y dice otras palabras que implican que Arneo es el Cíclope. (págs. 294-296). Lo mismo ocurre con otras relaciones entre personajes. Así pues, las aventuras del pasado de Odiseo siguen presentes en Ítaca.

Así pues, Walcott ha escrito una *Odisea* en la que hace gala de una gran maestría poética, un considerable desenfado y variadas melodías. Ha reinventado el poema homérico insuflándole aires caribeños, manteniendo la historia en su nivel macroscópico y reescribiéndola con considerables innovaciones en el detalle. El resultado, con importantes significados ideológicos, tiende un puente entre el Mediterráneo y el Caribe, y ensalza la universalidad de la figura del poeta-cantor, de Homero.

2.5.3. Género didáctico-ensayístico

Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi, de Luciano de Crescenzo

De Crescenzo, L. (1997). *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*. Milán: Mondadori.

Esta mitografía de Luciano de Crescenzo se caracteriza por su estilo conversacional y desenfadado, por su apariencia de improvisación para crear una atmósfera agradable para todo lector, por un lado; y, por otro, por su amor a los clásicos, pues celebra la grandeza y trascendencia de la *Odisea* desde el comienzo de la obra. Desde el prólogo se mete al lector en el bolsillo y durante toda la obra conversa con él con mucha gracia, insertando citas, anécdotas, comparaciones, anacronismos y variados comentarios con los que se apropia del texto de Homero.

Nessuno reproduce, por su vocación parafrástica, la estructura del texto homérico, pero con algunas adiciones significativas. La primera es el mensaje preliminar (p. 9), de resonancias cervantinas («Caro lettore»), donde el autor invita al lector a tomar a Odiseo, más que como un personaje, como un modo de vida. La segunda es el prólogo (págs. 11-14), titulado «Nessuno», donde De Crescenzo explica su relación con el personaje de Odiseo, a raíz de la fascinación que le produjo, cuando adolescente, el episodio del Cíclope. El italiano incluye datos sobre el poema

homérico y especulaciones sobre su autor, y justifica las decisiones de estilo que ha tomado para la adaptación, que revisaremos más adelante.

Después tenemos el cuerpo, los 24 cantos correspondientes a la *Odisea* (págs. 15-220), titulados descriptivamente (p. ej., el canto XI, «La discesa nell' Ade») y encabezados por resúmenes de la trama («Laddove si narra di come...»), que por su estilo recuerdan mucho al *Quijote*. Pero la obra no termina ahí, pues tenemos un canto XXV y dos apéndices. El breve canto XXV (págs. 221-222), titulado «Il giorno dopo», es una invención de De Crescenzo (aunque basada en la predicción de Tiresias) que cuenta cómo Odiseo vuelve a partir y retoma el tema del mensaje preliminar. El primer apéndice es una colección de las canalladas de Odiseo no contadas en la *Odisea*, sino en otras fuentes mitográficas, y tituladas por el nombre del agraviado: Palamedes, Áyax, entre otras víctimas de la astucia odiseica. El segundo apéndice es un breve «Quién es quién» para conocer rápidamente a los personajes de la historia.

Uno de los rasgos más importantes de la obra es que posee una indesmayable vocación comunicativa y una fidelidad al lenguaje coloquial, familiar, que se aprecia desde la primera línea (p. 11):

Quando avevo quindici anni la trovata di Odisseo di dire a Polifemo che si chiamava Nessuno mi entusias mò a tal punto che finii col chiedere a mio padre di cambiarmi nome: volevo anch'io essere chiamato Nessuno. Lui però, poco amante dei classici, mi rispose alquanto bruscamente: «Pensa piuttosto a diventare Qualcuno e non mi scocciare!».

Ahora bien, este estilo accesible no le impide insertar ocasionalmente algún término en griego transliterado (con su oportuna nota explicativa al pie) o directamente alguna cita en griego homérico (p. 112). Por ejemplo, en el primer canto (p. 15): «Zeus entrò nel *synedrion*¹ e tutti si alzarono in piedi. Non che avessero chissà quale timore reverenziale nei suoi confronti, ma, conoscendolo, sapevano quant' era formale.» En el pie se explica que el *synedrion* es la sala del gran consejo. También puede apreciarse ese comentario colorido sobre el carácter de Zeus, al que De Crescenzo trata como una persona cotidiana, a la que se conoce con naturalidad.

El autor no desaprovecha oportunidad alguna para comparar el mundo de Homero con el nuestro, para producir comprensión y al mismo tiempo comicidad. Cuando Atenea, disfrazada de Mentis, es recibida en el palacio de Odiseo, comenta (p. 21): «Non come oggi che, con i videocitofoni e i nostri sistemi di allarme, se non ci si annunzia come Dio comanda è molto difficile che qualcuno ci apra la porta». También se compara la esperanza de vida de aquellos tiempos con la actual, a propósito del sabio y anciano Néstor (p. 35): «Nestore era considerato l'uomo più saggio della terra, e questo non tanto perché avesse detto chissà quali verità, quanto perché era uno dei pochi ad aver superato i cinquant'anni. Come dire che all'epoca arrivare ai cinquanta era una impresa disperata (...).» Puesto que en nuestros tiempos los herreros ya no son tan conocidos, se saca de la manga la siguiente descripción de Hefesto (p. 7): «Tra quelli di sinistra, Efesto, il Dio dei metalmeccanici», lo cual no puede dejar de causar risa.

Otro de los recursos que emplea De Crescenzo para crear cercanía y risa es el anacronismo, frecuentemente con comparaciones aventureras. Sobre el *synedrion* ya mencionado, afirma (p. 16): «La sala dei congressi era identica a quella del Parlamento italiano, fatta eccezione, forse, per gli

scanni, che a Montecitorio sono di legno mentre sull'Olimpo erano d'oro». Para que el lector visualice el lugar, lo compara con algo conocido, afirmando con un desparpajo considerable la identidad exacta entre un lugar y el otro. Hay algún caso un poco inocente, por divulgativo, como el hecho de que Atenea transforme a Odiseo en mendigo empleando su varita mágica (p. 131). El efecto cómico de algunos anacronismos, que es imposible tomar en serio, es notable, como en el arranque del canto XI, sobre el descenso al Hades (p. 101):

Nel registro VAV dell'Inferno (Visitatori Ancora Vivì) non è che i nomi siano poi tanto. A memoria ricordo: Teseo, Piritoo, Orfeo, Eracle, Ulisse, Enea e Dante Alighieri. Ora, a parte gli ultimi due che scesero giù solo per promuovere un bestseller, le motivazioni degli altri furono le più disparate.

Aparte del carácter absurdo del registro mencionado y la salida de tono de la palabra *bestseller*, también puede notarse ese «A memoria ricordo», que indica otra vez frescura conversacional, improvisación: De Crescenzo, con mucho arte, constantemente nos está recordando (o intentando hacer creer) que su narración es espontánea, surgida del momento, no fruto de la investigación, la relectura y la corrección. Inmediatamente después del registro VAV, el autor aprovecha que ha mencionado a una serie de personajes que han hecho catábasis para introducir una digresión sobre ello que no tiene cabida, por supuesto, en la *Odisea* (p. 101):

Piritoo affrontò il viaggio per riprendere Persefone, la giovinetta di cui era stato follemente innamorato da ragazzo. Chiese all'amico Teseo di accompagnarlo, e, una volta basso, ebbe la faccia tosta di comunicare le sue intenzioni direttamente al marito di lei, ovvero al tremendo Ade, re del mondo delle Tenebre.

Así pues, De Crescenzo cultiva el arte de la digresión amable y afortunada, que es otro recurso del discurso aparentemente falto de planificación, propio de las conversaciones surgidas en ambientes distendidos y de amistad. Es un experto imitador del lenguaje hablado, y su voz narrativa es como la de un hombre sabio y verborreico incapaz de reprimir un apunte sabroso, un comentario, un añadido que su memoria entrelazada le sugiere y que puede insertar, ya que en una conversación dominical se tiene tiempo de sobra.

Antes de terminar, haré algunos apuntes sobre la condición de mitografía de esta obra, en relación con el estilo. Así pues, ¿por qué es mejor considerar esta obra un mitografía y no una novela? Principalmente, porque no hay pretensiones de ficcionalidad encarnadas en la existencia de un narrador: De Crescenzo se presenta como autor, y como autor sigue presente a lo largo de toda la obra, contando el mito, los hechos de otra obra literaria, frecuentemente presente en forma de cita, sin aspirar a otra condición que la de paráfrasis de la *Odisea*, como en un trabajo académico sobre el poema de Homero.

El primer ejemplo lo encontramos en el primer canto, en que se cita la invocación a las musas del poema homérico, para luego agregar lo siguiente (p. 15): «Comincia così l'*Odisea*, il più bel romanzo di avventure che sia mai stato scritto nella storia della letteratura. Il primo canto ha come scenario il monte Olimpo.» Es decir, la obra se postula a sí misma como una mera paráfrasis, que transfiere el mito, y la obra que cuenta es la de Homero, no la de De Crescenzo. El italiano, por otro lado, no tiene ningún problema en comentar el original o explicar sus estrategias literarias. Aquí, por ejemplo, ilustra cómo Homero logra hacer verosímil la venganza

sobre los pretendientes pintándolos como gamberros (p. 19): «Omero, d' altra parte, bisogna capirlo: se non esagera un pochino sulle malefatte dei Proci, non può alla fine giustificare la ferocia con cui Ulisse porterà a termine la storia».

A veces De Crescenzo cita muy académicamente el poema de Odiseo, indicando la fuente, que no siempre es la traducción de Maria Grazia Ciani (p. ej., p. 187), sino a veces la de Privitera (p. ej., p. 103). Tendríamos que deducir, quizá, que cuando no indica el autor (p. ej., en la págs. 96) la traducción es propia o más bien, como confiesa en el prólogo con desparpajo supremo, un caso de «investigación» (p. 14):

(...) quando si copia da un solo testo si commette un «plagio», ovvero un reato, quando invece si copia di pù testi si fa della «ricerca», e quindi, alla fine, un' opera meritoria. Io mi sono molto dedicato alla ricerca. E sempre a proposito d'interpreti omerici, anche il Vincenzo Monti praticava la ricerca, tant'è vero che il Foscolo, riferendosi alla sua versione dell'Iliade, lo definì beffardamente: «il cavaliero, gran traduttor dei traduttor d'Omero».

Así como De Crescenzo no se reprime cuando le parece apropiado citar el poema de Homero, también es capaz de citar otras obras, como la *Divina Comedia*, según le sirvan para ilustrar alguna idea o pasaje de la *Odisea*. Aquí, por ejemplo, el poema de Dante viene muy a cuento para explicar la conducta sexual de los compañeros de Ulises en la isla de Circe (p. 97):

Quella di Circe con ogni probabilità era una casa chiusa e lei, la maga, una maîtresse. Teniamo conto, infine, che i compagni di Ulisse, come tutti i marinai del mondo, dopo tanto navigare, appena scesi a terra hanno subito pensato a quella cosa là. Non a caso Dante Alighieri li schiaffa all'Inferno e fa dire a Ulisse la famosa frase:

Fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtude e canoscenza.

Dove «bruti» bisogna intendere puttanieri e per «seguire virtude» un invito a pensare più alle mogli e ai figli che non al sesso extraconiugale.

Y así como cita a Dante, no tiene problema en valerse de otras fuentes menos prestigiosas relacionadas con su propia experiencia. Hasta tal punto no hay inmersión en un pacto ficcional que el autor cuenta historias de su propia vida según la *Odisea* se las inspire y recuerde. Así pues, tenemos otro ejemplo de digresión que niega el carácter novelístico de la obra cuando se refiere a las sirenas (p. 117):

A me ricordano una vecchia canzone napoletana di Salvatore Di Giacomo intitolata per l'appunto *'A Sirena*. Parla di un vecchio pescatore al quale era stato raccomandato di non passare mai vicino Procida. La canticchiava sempre mia madre.

Si passe scanzate, ca c'è pericolo:
ce sta na' femmena che 'nganna l'uommene
s' 'e chiamma e all'ultemo e fa murì.

Naturalmente, el autor, con su siempre presente vocación didáctica, incluye la traducción al italiano de este pasaje de la canción, que es una muestra más de esa naturalidad en la expresión: los amigos, en las conversaciones distendidas, echan mano de anécdotas de este tipo e insertan letras de canciones, poemas y recuerdos según sus redes de asociaciones mentales lo van dictando.

Nessuno es, pues, una reescritura de la *Odissea* que se distingue por su verdadera dedicación y cuidado del lector, que recuerda al *Quijote*, y por la simpatía que genera su estilo coloquial, aparentemente natural, pero que es una forma de ocultar el arte con el arte. La obra de De Crescenzo cultiva con muchísima gracia la astuta ciencia de la conversación informal volcada a la narración del mito.

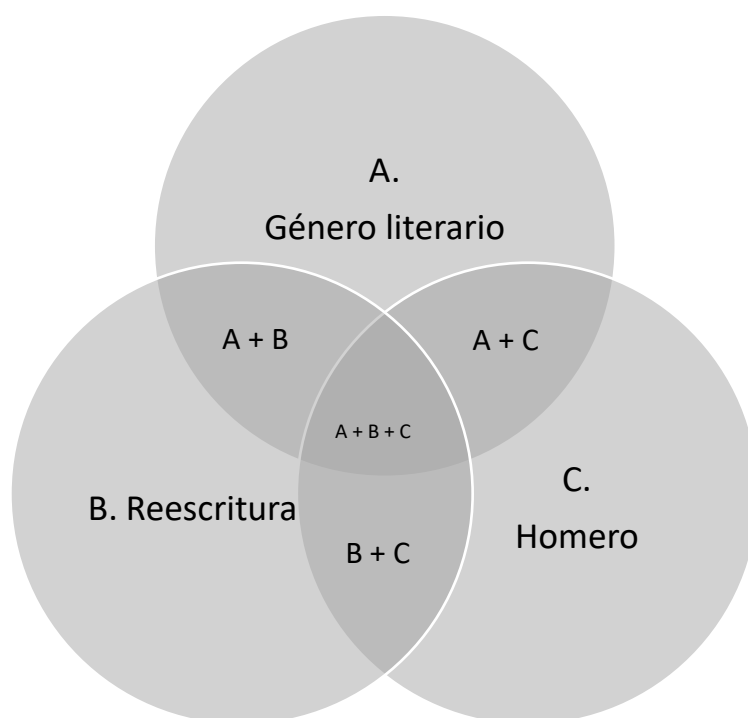
3. Estado de la cuestión y marco teórico

3.1. Estado de la cuestión

Son multitud los tratados, monografías y artículos recientes que guardan relación con el asunto de este trabajo, que se alimenta principalmente de tres esferas temáticas: el género literario, la reescritura y las epopeyas de Homero. Ahora bien, los textos académicos que vinculan dos de estas esferas, a saber, el género literario y la reescritura, el género literario en Homero y la reescritura de las epopeyas de Homero, si bien constituyen un número considerable, ya no son tantos.

El único trabajo que he encontrado que relaciona los tres ámbitos temáticos, aparte de mi *Homero, Ilíada: análisis de una adaptación literaria en el marco de la intertextualidad* (2009) es *L'épique en exil : dialectique de la re-présentation dans Omeros de D. Walcott et Ransom de D. Malouf, réécritures contemporaines de l'Iliade*, de Andre Agnès, que no estudia sistemáticamente cuestiones de género literario en las reescrituras contemporáneas de la *Ilíada* y la *Odisea* tomadas como conjunto, sino que analiza aspectos ideológicos e identitarios y se basa solamente en dos obras derivadas de las epopeyas de Homero, de las cuales solo una puede ser considerada reescritura según el marco teórico de este trabajo. Por lo tanto, puedo decir que no hay trabajos académicos con objetivos similares a los de esta tesis y que esta investigación tiene razón de ser puesto que viene a llenar un vacío en el marco de los estudios literarios.

A continuación, repasaré brevemente obras recientes que he consultado o de las que he tenido noticia que abordan el género literario, la reescritura o la epopeya homérica por separado o en sus posibles combinaciones. Por guardar un orden, inicialmente mantengo una separación entre las esferas temáticas, pero es posible que estén relacionadas en distintos planos. Por ejemplo, los estudios sobre la epopeya, que caben en la categoría de género literario, suelen enfatizar la oralidad, que es un factor de composición y recepción que guarda relación una relación muy cercana con la reescritura y la recepción de Homero y con la misma cuestión homérica. Buena parte de los tratados y artículos que menciono en las siguientes líneas puede que no sean citados de nuevo en el curso del trabajo; esto se debe a que su postura se ha visto, al menos desde el punto de vista que creo conveniente, superada por otra fuente que sí cito, o porque han aportado información muy general que me ha servido principalmente para contextualizar pero que no tiene sentido relacionar explícitamente con el análisis que llevo a cabo más adelante.



3.1.1. Género literario en general (A)

Sobre la historia de los géneros literarios, su cambiante teoría y los cambios históricos en su sistema, hay infinidad de obras, pero, puesto que la intención de este trabajo no es debatir pormenores ni intrínquilos teóricos sobre un género particular u otro, sino aplicar aspectos teóricos generalmente aceptados de los géneros a la reescritura de Homero, he consultado principalmente obras recientes con un enfoque sistemático del panorama de los géneros literarios contemporáneos: *Los géneros literarios: sistema e historia* (1992), de García Berrio y Huerta Calvo; *¿Qué es un género literario?* (1996) de Jean-Marie Schaffer; *Géneros literarios y mundos posibles* (2008), de Javier Rodríguez Pequeño, y *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional* (2015), de Alfonso Martín Jiménez. He seguido de cerca la monografía de Rodríguez Pequeño porque integra las diversas actitudes clásicas, arquetípicas y taxonómicas en un sistema coherente que permite un encuentro entre las realidades históricas y la teoría. Pese a las constricciones que le impone la brevedad didáctica, he encontrado muy ilustrativa y clara la *Teoría de la literatura* (2002) de José Domínguez Caparrós. A pesar de su incompatibilidad con este enfoque, he consultado puntualmente las obras de Jesús Maestro *Introducción a la teoría de la literatura* (1997), *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios y Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Para estudiar la hibridación de géneros, me he remontado a *Conceptos fundamentales de poética* (1966), de Emil Staiger, que aporta una visión idealista, ampliamente superada por la teoría de géneros contemporánea, pero que cataloga extraordinariamente las cualidades que solemos asociar a lo lírico, lo épico y lo dramático. Muy distinta es la actitud ante la hibridación que

podemos encontrar en *Entre lo uno y lo diverso* (2005), de Guillén, cuya sistematización de la Literatura Comparada como disciplina era necesario considerar. También sobre casos de mestizaje de género, he consultado *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité* (2008), de Moncond'Huy y Scepi, en particular para estudiar la frontera entre la lírica y la épica. A este mismo propósito me ha servido *Retórica, poética y géneros literarios* (2004), compilado por Sánchez Marín, J. A., y Muñoz Martín, N., colección de ensayos que lamentablemente carece de una verdadera trabazón de conjunto que sistematice la aplicación combinada de la poética y la retórica a los géneros literarios.

¿Qué es un género literario? (1996), de Jean-Marie Schaeffer, ha constituido un buen punto de partida para romper con la ingenuidad de buscar una definición fácil y definitiva, a partir de consideraciones históricas, abordar la importancia de los modos de enunciación en la problemática de la definición de género literario y también para asociar la idea de género a los actos de habla de Searle (1994), que me han permitido rescatar la dimensión pragmática, ilocutiva y perlocutiva, de algunas realidades literarias. Siguiendo ese hilo conductor, he tenido en cuenta otros textos teóricos con un enfoque pragmático, como *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo* (1988), de Chico Rico, que contrasta dos géneros desde el punto de vista pragmático, o distintas obras y artículos de Lada Ferreras (2003, 2007 y 2012), que estudia la narrativa oral literaria (género muy relacionado con la epopeya y algunas reescrituras del corpus) desde un punto comunicacional. En esta línea también está el artículo de Domínguez Caparrós «Literatura, actos del lenguaje y oralidad» (1988), donde destaca, siguiendo a Zumthor, la problemática del establecimiento de los géneros orales, junto con las particularidades pragmáticas de los textos literarios y las convenciones genéricas.

3.1.2. Reescritura e interdiscursividad en general (B)

Existe una infinidad de materiales bibliográficos sobre este ámbito temático, tanto en el plano teórico como en la aplicación de la teoría a casos concretos. Incluyo aquí tanto el material sobre alusiones, influencias y fenómenos puntuales de relación entre textos, pasando por reescrituras propiamente dichas, hasta lo relativo a la traducción funcional y el giro cultural en los estudios de traducción, pues son una forma más estricta de reescritura.

Hay dos obras de Routledge, *Intertextuality* (2010), de Graham Allen, y *Adaptation and appropriation* (2008), de Julie Sanders, que ofrecen un panorama teórico actualizado de las teorías sobre la intertextualidad y la desconstrucción (Kristeva, Barthes, Genette, Derrida, Foucault, etc.) del siglo pasado y además inciden en los dos polos de la reescritura, desde los motivos culturales y políticos de la adaptación, hasta las diversas maneras en que se revisan, reimaginan y distorsionan las obras de arte a partir de otras (en particular, las canónicas), todo dentro del marco de la representación cultural, teniendo en cuenta la influencia de movimientos teóricos diversos, como el poscolonialismo, el postestructuralismo y los estudios de género. En su libro *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)* (2001), José Enrique Martínez Fernández desarrolla con acierto los conceptos propios de este enfoque: la tipología textual, la alusión, las fuentes e influencias, el discurso dialógico, la recepción, la huella y la interferencia, intentando precisar el concepto de intertextualidad, deslindándolo de otro tipo de relaciones entre textos. Tiene en

cuenta posturas de Kristeva, Pavlicic, Genette, Quintana Docio, Doležel, Guillén, Maestro, entre otros. Con todo, su enfoque privilegia fenómenos de intertextualidad micro, citas y alusiones, más que transducciones sostenidas en el nivel macroestructural, y utiliza ejemplos básicamente de poesía lírica, por lo que es de utilidad limitada en el marco teórico de este trabajo. Aunque para nuestros tiempos pueda parecer anticuado, el marco teórico que emplea Genette en *Palimpsestos* (1989), por su impecable espíritu taxonómico y abarcador, me sigue pareciendo la obra más fértil para la clasificación de las relaciones entre textos y es el que más útil ha sido para el marco teórico en este apartado. Esta obra, por otro lado, es inspiradora en relación con la interdiscursividad, ya que hace presentes los distintos planos en que pueden relacionarse los textos literarios y los tipos de textos literarios, como la transtextualidad y la architextualidad.

David Martínez de Antón (2015) ofrece en *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*, su tesis doctoral, una actualización de las teorías de Doležel sobre la transducción, integrando las posturas que llevan de Kristeva a Albaladejo, pasando por Genette y Bloom, y con la aplicación de sus conceptos a una variada realidad literaria, en los géneros dramático, narrativo y lírico. Martínez muestra, entre otras cosas, que la intertextualidad de Kristeva, la transtextualidad de Genette y la influencia de Bloom pueden quedar subsumidas en la idea de transducción, que más adelante mostraré como una forma de reescritura.

Hay artículos sobre relaciones intertextuales que vienen muy a propósito para los conceptos empleados en este trabajo, como «Is Rewriting Translation? Chronicles and Jubilees in Light of Intralingual Translation» de John Screnock, de la University of Oxford, aún inédito. Este artículo explora las finas fronteras entre una relación intertextual y otra, mostrando que el estudio de la traducción arroja significativa luz sobre el de la reescritura, algo que también puede colegirse de algunos artículos de Albaladejo. También hay un artículo de Josephine Balmer (2014), «In Conclusion: Breaking Down the Boundaries», capítulo final de *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, que estudia el concepto del poeta como narrador e integra los conceptos de traducir a los clásicos y al mismo tiempo crear poesía contemporánea, útil como perspectiva general, en particular en el análisis de las obras del corpus más cercanas a la traducción. Mucho más apropiado para la perspectiva adoptada en este trabajo es el artículo de Coste «Rewriting, Literariness, Literary History» (2004), que aporta una perspectiva histórica al acontecimiento de la reescritura y muestra cómo está arraigada en la esencia del acto literario desde los orígenes de la literatura y que es esencial para la definición de esta.

Hay artículos recientes, como el de Fruoco (2016), que proporcionan una perspectiva histórica sobre la práctica de la reescritura. Fruoco explica cómo la idea de creación pura era problemática en el Medioevo, puesto que era una prerrogativa divina. Por ello, muchos artistas, como Dante, se escudaron en la religión y la transmisión cultural para proteger sus creaciones originales de posibles acusaciones de falsedad o futilidad. Fruoco estudia *House of Fame* de Chaucer mostrando la necesidad de usar la transmisión cultural como vehículo de legitimación en un tiempo en que la traducción, la adaptación y la alusión a las grandes obras de la Antigüedad eran un vehículo necesario. Saltan a la vista las diferencias con nuestros tiempos, pero también las afinidades: en la posmodernidad es difícil evitar la pulsión de la reescritura y del escudarse en otras obras

literarias, no ya para evitar las acusaciones de falsedad, pero sí las de futilidad e ingenuidad, lo cual podemos relacionar con el artículo de Ramírez Caro sobre la intertextualidad posmoderna. Existen infinidad de estudios sobre reescrituras de obras canónicas, como «La reescritura como herramienta de respuesta literaria», de Buksdorf (2015), acerca de la relación entre *Una tempestad* de Aimé Césaire con *La tempestad* de Shakespeare frente a *Ancho mar de los Sargazos* de Rhys frente con *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Este artículo, muy interesante en su análisis del concepto de canon y su tratamiento comparativo, no maneja un concepto de reescritura igual de restringido que el que empleo en este trabajo, pero ilustra ejemplarmente la utilización del recurso a otras obras para tejer redes de significado. También sobre la obra de Rhys, hay un texto de Emily Eaves (2009), «Adaptation and Appropriation», que utiliza postulados de Deleuze y Genette para estudiar la posibilidad de considerar el hipotexto canónico como centro, del que la apropiación se aparta, pero no para arrancarlo, sino para plantear un nuevo centro. También estudia la independencia interpretativa del texto fuente, un tema que surgirá ocasionalmente en el marco teórico y el análisis. Otra prueba de que los estudios de reescritura están en eclosión es el libro de Dutheil de la Rochère (2013) sobre la poética traductoril de Angela Carter, donde se explica cómo su traducción de Perrault afectó sus propios mecanismos creativos hacia una forma de reescritura en la frontera entre la subversión y la valoración de los textos de partida.

Nicola Leporini, en «How the Greeks Lost Troy: Subversion of Myth in Mark Merlis's «An Arrow's Flight»» (2012), estudia la reescritura del mito de Filoctetes en *An Arrow's Flight*, novela de Mark Merlis, partiendo de su estatuto hipertextual y su estructura, para abordar la desmitificación, la subversión y la remitificación. Se trata, más que de la reescritura de una obra concreta, de la de un mito, por lo que no se adapta a la perspectiva de este trabajo, pero otra vez tenemos muestras de que la reinterpretación subversiva y crítica de la tradición literaria y mitológica está muy vigente.

En «Intralingual translation as 'modernization' of the language: the 'Turkish case'» (2013), Albachten rescata un concepto casi sinónimo de la reescritura, la traducción intralingüística, y lo aplica a un caso ciertamente muy distinto del de este trabajo por las circunstancias históricas, políticas y culturales, pero paralelo en cuanto al acto de modernización del lenguaje que supone la transestilización de originales valiosos culturalmente pero percibidos como necesitados de simplificación.

En este trabajo, considero la traducción, tanto la convencional como la de base funcional, como una actividad subsumida en la esfera de la reescritura y la interdiscursividad. Hay una rama de los estudios de traducción importante para este trabajo, la del giro cultural, que considera que la traducción no es un proceso de mera transferencia textual sino una negociación intercultural más compleja en que la equivalencia entre el texto fuente y el de destino se busca en ámbitos que van más allá de lo textual, como la función y el efecto, solo posibles mediante una recreación de aspectos culturales. Son materiales importantes, en ese sentido, las obras *Translation, history, and culture* (1990), de Bassnett, y *Translation, History, Culture: a sourcebook* (1992), de Lefevere, puesto que aportan el fundamento teórico cultural de la traducción literaria y su carácter fronterizo con la adaptación literaria, en particular el de Andre Lefevere, que me ha servido para comprender las transformaciones de dos importantes obras narrativas recogidas en el corpus. Estas fuentes tienen limitaciones por cuanto no contemplan expresamente las particularidades de la poesía

homérica, lo que no ocurre con el libro de George Steiner *After Babel* (1992), que ya tiene en cuenta el caso de Christopher Logue, que es central en este trabajo. Esta visión cultural de la traducción queda explicada y actualizada en la monumental *Routledge Encyclopedia of translation studies*, de Mona Baker (2009), que he utilizado ampliamente, y comentada en artículos actuales, como el de Yan y Huang «The Culture Turn in Translation Studies» (2014). En general, hay suficiente evidencia del auge de la perspectiva cultural en los estudios de traducción, que buscan formas de equivalencia distintas de la textual, siguiendo el paradigma de Bassnett y Lefevere. El Rose tiene un artículo titulado «Rewriting as a concept for cultural memory studies» (2013) en que analiza la reescritura para los estudios de memoria cultural, el acto de reescribir según las épocas y la reescritura como acto de recuerdo, pero no es un punto de vista que convenga a este trabajo, porque si bien aborda la reescritura, se centra más en los medios de transmisión que en los procesos de producción de los nuevos textos. También Zhang en su «Innovative Thinking in Translation Studies: The Paradigm of Bassnett's and Lefevere's Cultural Turn» (2013) aborda el giro cultural abanderado por Bassnett y Lefevere, contextualiza la traducción como un acto cultural o bien de reescritura o bien de manipulación. En una línea similar está el artículo de Annie Brisset «Cultural perspectives on translation» (2010), que recoge perspectivas sobre la traducción cultural, la sociología de la traducción y de la traducción como discurso social. Postula nuevas formas de equivalencia entre el texto fuente y el derivado basadas en aspectos culturales. Bachmann-Medick, en «Introduction. The translational turn» (2009) ofrece una discusión que busca precisar los vagos conceptos de transferencia, mediación, entre otros, en el marco de traducción cultural y muestra cómo esta perspectiva abre la puerta a la intervención de otras ciencias, distintas de la lingüística, como los estudios culturales y las ciencias sociales.

Más específico, por cuanto aborda directamente la traducción de poesía y por lo tanto es aplicable en cierta medida a los casos de *War Music* y *Memorial* es el artículo de Li «The Creative Poetry Translation Method from the Perspective of the Cultural Turn — Longfellow's A Psalm of Life as a Case Study» (2016). También emplea la perspectiva cultural, que se aleja de la equivalencia literal, lo cual es pertinente en este trabajo, pero, puesto que se refiere a la relación de un poema de Longfellow con la cultura china, la extrapolación de conclusiones a este trabajo tiene sus limitaciones.

Tomás Albaladejo Mayordomo ha publicado varios estudios que se mueven con soltura en la interdisciplinariedad y proponen algunos enfoques muy originales de aplicación cruzada de marcos teóricos de disciplinas diversas, como la Retórica y la Poética, a materiales no tradicionalmente analizados dentro de dichos marcos teóricos, en una perspectiva muy propia de la Literatura Comparada (2008, 2010), y con mucho rendimiento analítico, metaanalítico y metateórico. El empleo de la retórica cultural (2013), el análisis interdiscursivo (2010, 2011) y la semiótica (2007a) están muy relacionados con la reescritura y la traducción (2005, 2007b), por lo que, a pesar de que ninguna de estas propuestas aborda directamente la poesía homérica, las he tenido en cuenta. La interdiscursividad, en particular, es un concepto integrador, ya que, por un lado, supera la intertextualidad al incluir las relaciones discursivas y macroestructurales; y, por otro, coloca en el mismo nivel de análisis los géneros literarios y los tipos de hipertextualidad, aportando una flexibilidad en la comparación que estimo que será útil para obtener

generalizaciones y diferencias de los casos concretos, de los que será posible derivar conclusiones.

3.1.3. Homero, oralidad y recepción (C)

La recepción de Homero, como he señalado anteriormente, se vehicula principalmente a través de textos en fenómenos de interdiscursividad, por lo que la distinción entre estas esferas temáticas puede parecer muy difuminado. Para simplificar, y aun a riesgo incurrir en algún desorden, en esta parte incluiré todo lo relacionado con la recepción antigua, de Homero, y reservaré la recepción contemporánea, tanto de estudios generales como de casos concretos, para «La reescritura de Homero».

Es forzoso mencionar los trabajos de Milman Parry, recogidos por su hijo Adam en *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (1987) que después retomó Albert Lord en *The Singer of Tales* (1960), cuya continuación se encuentra en *The Singer Resumes its Tale* (1995). Estos trabajos, muy emparentados con la visión de Havelock sobre la oralidad, fueron hitos para la comprensión de Homero como resultado de una tradición oral. El brillante ensayo de Eric Havelock *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (1986) parte del carácter oral de la primera literatura griega y da su propia interpretación de los estudios de Parry y Lord sobre la composición oral de la épica homérica para sostener que esta constituyó un repositorio vivo, una enciclopedia oral de los valores culturales, actitudes y creencias de la Grecia arcaica. Gracias a estos estudios se comprende tanto la composición de los poemas, debida la dicción formular, como su recepción original, su carácter performativo y la relación del cantor con su público oyente que determina su adaptación. Casi cualquier trabajo académico sobre la cuestión homérica, la recepción de Homero y la oralidad en la epopeya antigua los tiene en cuenta, por lo que aludiré preferentemente a visiones actualizadas de las teorías de Parry y Lord, como la de Dalby (2008) o Graziosi (2002).

Quien sigue más de cerca las ideas de Lord en su aspecto performativo es Gregory Nagy, quien, en *Poetry as performance* (1996) explica la figura del rapsodo homérico como cantor profesional basándose en la figura del trovador provenzal, manteniendo el paralelismo saussureano de *langue* et *parole* para la diferencia entre el guion homérico, más o menos estable, y la interpretación multiforme. Nagy demuestra que la poesía es ante todo canción, interpretación, una representación dramática, y que la mimesis dramática subsume la diégesis épica, lo cual realza el carácter performativo que muchas reescrituras intentan resucitar.

Así pues, muy vinculada con Homero y su recepción, hay un amplio campo de estudios actualmente en boga y que mantiene relación con muchos de los aspectos de esta tesis: la oralidad y su dimensión receptiva, la auralidad. Hay estudios clásicos sobre oralidad, como la nueva edición de la obra de Ong *Orality and Literacy* (2012), que establece la muy apropiada distinción entre oralidad primaria y secundaria; pero, como veremos, ninguno aborda en concreto la relación entre el género literario y la reproducción de la oralidad en la reescritura de la épica.

Poesía y público en la Grecia antigua (1996), de Gentili, describe las particularidades de recepción de Homero en tiempos arcaicos, desarrollando los conceptos de oralidad y auralidad, en línea con la perspectiva de Fantuzzi (1980) y Rossi (1992). Su perspectiva es un buen precedente del libro

de Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media* (2006), que se remonta a Ong y actualiza la visión de Havelock al mundo actual de los medios masivos de comunicación, con un recorrido, somero pero preciso, de la oralidad desde sus orígenes hasta nuestros días. Este libro, sin embargo, aunque efectivamente menciona las características de la poesía homérica no trata de cuestiones específicamente literarias en la actualidad. He prestado atención a este libro de Sbardella (2006) porque además de ser actual y abarcador, se diferencia del enfoque comparativo de culturas de Lord (1960), Ong (2012), Finnegan (1992) y Zumthor (1984), que se refieren a ellas solo para ejemplificar sus ideas, sin crear una continuidad histórica, que los de Havelock (1986) y Zumthor (1990) sí consiguen, pero en detrimento del enfoque multicultural. Sbardella consigue una síntesis de la historia de la oralidad que abarca los problemas de fondo más importantes con un equilibrio entre lo diacrónico y los intercultural.

El artículo de Fusillo (2009) brinda una perspectiva histórica que muestra que la oralidad y la escritura se han encontrado mezcladas y que no hay una dicotomía radical, sino una hibridación, que se puede hablar más bien de una convergencia de diferentes canales de comunicación y de cooperación sinestésica de la que participa la literatura, ya sea evocando con nostalgia el pasado oral o bien buscando un efecto performativo. Estas ideas sirven tanto para contextualizar la epopeya homérica como sus reescrituras contemporáneas con componentes performativos.

Como su título indica, «The Oral/Aural Dimensions of Literature in English Sound Effects: Introduction» no trata específicamente de la recepción de Homero, pero sí trata de la influencia de la obra de Milman Parry sobre la oralidad, lo cual tiene relación con la comprensión de Homero en nuestros tiempos. Este artículo de Rhodes, N. y Jones, C. (2009) tiene la ventaja, además, de abordar toda la tradición del cultivo de la oralidad en lengua inglesa y retomar la visión de Greenwood (2009) de *War Music*. También he consultado el monográfico *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, de la Fundación Joaquín Díaz (2006), que contiene definiciones muy precisas de oralidad frente a auralidad y un artículo de Luis Alberto de Cuenca sobre Homero y el arte verbal.

El libro de Emilia Porciani *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile* (2008) relaciona la escritura literaria y el mundo oral desde varias perspectivas, siempre considerando la oralidad como sistema compuesto de asociaciones temáticas, narración oral, retórica de la presencia, metáforas de la voz y componentes performativos, en un marco cultural y temático. Tiene poca relación con el género literario, pero quizá sea el libro más actualizado sobre esta materia aplicada a la literatura. Más relación con el género literario, por cuanto explora las fronteras entre la narración épica y el teatro, entre la lectura dramatizada y la enunciación no ficcional, es el número de *Prove di Drammaturgia* dirigido por Guccini, «Il teatro narrazione: fra «scrittura oralizzante» e oralità-che-si-fa-testo» (2004). Este número presta atención, además, a la interacción de los espectadores con el enunciador y la manera en que esta absorbe la influencia de aquellos, incorporando al texto sus opiniones como actos de recepción.

Homer and the Resources of Memory (2001), de Minchin, es una monografía sobre cómo la memoria funcionaba en la improvisación y recitación de la epopeya homérica, sobre la base de los descubrimientos de la ciencia cognitiva. En esta tesis interesan tanto los aspectos de recepción oral como los de composición, y muchas de las características de la *Iliada* y la *Odisea* contienen ambas caras de la moneda y tienen una función tanto para la recordación del poeta como para

la estimulación de la imaginación del oyente, las cuales se han reproducido de manera distinta en las diferentes reescrituras, dependiendo del grado y conocimiento e interés del autor por la oralidad homérica. Me ha interesado en particular el capítulo dedicado a los símiles, que se constituyen como pilares que por su singularidad el poeta puede recordar pero que sirven también para que el oyente, al establecer relaciones basadas en una imaginación estimulada, comprenda, recuerde con nitidez y cultive su intimidad con el poeta.

El libro editado por Charles Bernstein, *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (1998) reúne 17 ensayos sobre la lectura y la recitación de la poesía, sobre su aspecto sonoro y visual en la representación, un tema escasamente tratado hasta esta colección. Trata sobre poesía contemporánea, pero muchas de las conclusiones y razonamientos son bastante aplicables a la producción de otras épocas. Aborda cuestiones como la elipsis aural, la lectura del verso libre y la traducibilidad de la poesía, aspecto muy relacionado con este trabajo. Si bien no está tan actualizado como el de Porciani, su enfoque es más específico, pues aborda la específicamente la auralidad de la poesía contemporánea.

Las obras que mencionaré a continuación constituyen un paréntesis en la estructura de este estado de la cuestión: se trata algunas obras que he mencionado en la introducción y que contienen información que relaciona a Homero con el mundo actual. Tenemos, en primer lugar, *La necesidad del mito* (1992), de Rollo May, que demuestra el valor del mito como estructurador de la experiencia en la configuración de la identidad del individuo contemporáneo. *Achilles in Vietnam* (1995), de Jonathan Shay, relaciona el trastorno de estrés postraumático de los veteranos de la guerra de Vietnam con los frenesís asesinos de la *Iliada* y demuestra que la *Iliada* es útil para comprender al excombatiente moderno tanto como la psicología contemporánea sirve para entender el comportamiento de los héroes en la *Iliada*. En *Street Justice: Retaliation in the Criminal Underworld* (2006), Bruce Jacobs y Richard Wright explican cómo los criminales urbanos, al no poder contar con una estructura superior que garantice la justicia en el sistema, se protegen de otros criminales mediante la violencia, la represalia desproporcionada, una situación sumamente similar a la de los guerreros griegos acampados frente a Troya, en que las prendas de honor y la violencia protectora cumplen un papel importante. Martín Sánchez-Jankowski ha explorado esta línea de investigación en diversos libros.

3.1.4. Género literario y reescritura (A + B)

La tesis doctoral de Janis Balodis *The Practice of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Theatre* (2012) aborda una práctica de reescritura muy concreta: la adaptación de la novela al teatro. Su perspectiva es sugerente que ya que supera ampliamente el concepto de fidelidad en la adaptación y más bien la concibe como una forma de revitalizar el original de forma creativa, así como es creativo su método de trabajo, que incluye la escritura efectiva de dos adaptaciones con la participación del autor y la aplicación de herramientas analíticas. Parte del material es pertinente para este trabajo, ya que explora el concepto de adaptación como práctica intertextual, y muchos de los aspectos del método que practica son hasta cierto punto aplicables a algunas adaptaciones de nuestro corpus, como la de Zimmermann. Lamentablemente, el objetivo de esta tesis parece ser, dada la escasez de estudios que aborden específicamente la adaptación para el teatro, poner

a prueba la teoría de la adaptación al cine y ver hasta qué punto es aplicable a la escena, lo cual limita los puntos de contacto con esta investigación.

Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques (2006) es un libro editado por Dominique Boutet y Camille Esmein-Sarrazin. Consta de 19 estudios que buscan rescatar la importancia y permanencia del género épico posterior a la Antigüedad, hasta nuestros días, abordando el estilo, el tono, los personajes, los temas, los motivos y los lugares que o viven a través de otros géneros, o se encarnan en otras obras épicas, o ambas cosas al mismo tiempo. Es una obra importante, puesto que combina desde un punto de vista histórico ambas esferas temáticas, muestra la vitalidad de un género que con frecuencia se considera poco productivo e ilustra la manera en que pervive en nuestros días. Hay algunos estudios sobre la adaptación de obras puntuales al teatro, como los de Tabernero (1987 y 1990), sobre *Cinco Horas con Mario* y *La hoja roja*, en los que pueden corroborarse algunas de las tendencias de la adaptación de la narrativa al teatro, como la restricción de la duración, pero no mucho más.

3.1.5. Género literario y Homero: la épica (A + C)

A continuación mencionaré algunos trabajos que recogen información reciente sobre el género de partida de este estudio: la epopeya. Algunos estudios desmitifican la idea de que el género haya quedado obsoleto, una idea que retomaré en el apartado de análisis.

Existen numerosos estudios contemporáneos sobre las características del género épico. Quizá uno de los más completos sea el de Casarino y Raschieri (*Figure e autori dell'epica*, 2011), que analiza la figura del héroe, la construcción del personaje épico masculino, la narración autodiegética en la *Odisea* y la *Eneida*, entre otros temas. Confalonieri, en «L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica» (2012), estudia la ausencia de tiempo y espacio en la épica, característica fundamental para interpretar su distancia con la novela, en la línea de Lukács, y por lo tanto, muy afín a la perspectiva de este trabajo. Las conclusiones que extrae de Tasso son en gran medida aplicables a Homero.

En *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity* (2013), libro editado por Anna Marmodoro y Jonathan Hill, hay un artículo de Barbara Graziosi, «The poet in the *Iliad*», que contiene una caracterización de la voz del poeta de la *Iliada* y propone una mejor comprensión de su tono y punto de vista, explica algunos rasgos distintivos de la obra y el género, como la invocación a las musas, los apóstrofes y las coordenadas espaciales. La autora se ocupa de la *Iliada* exclusivamente, pero muchas de sus conclusiones se pueden derivar a la epopeya en su conjunto.

La muy reciente (2015) monografía de Pierre Vinclair *De l'épopée et du roman Essai d'énergétique comparée* aporta una perspectiva histórica sobre la evolución del género narrativo y con una perspectiva nueva, la energética, que combina aportes de la antropología cultural, la filosofía y la narratología para explicar el funcionamiento simbólico de los artefactos narrativos. El libro explora hasta qué punto la novela ha tomado el lugar del género épico, poco productivo después del Renacimiento, hasta el punto que podría decirse que prácticamente ha caducado, junto con una manera de pensar, y que se ha impuesto un pensamiento basado en la experiencia individual, la conciencia, la ética, en lugar de sus contrapartes épicas: el desafío, el pensamiento colectivo, la política. La obra es interesante, puesto que de alguna manera se opone a la de Dominique

Boutet y Camille Esmein-Sarrazin (2006). Además utiliza casos de epopeyas orientales (el *Heike monogatari*, el *Ramayana*) que ayudan a respaldar la idea de que el género es universal.

Laure-Adrienne Rochat ha publicado en 2011 una pequeña colección de ensayos, *De l'épopée au roman : Une lecture de Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma (Essais)*, en que estudia el imaginario épico africano y la intertextualidad entre el relato, que puede ser considerado una epopeya, y la historia del continente para pensar la evolución de las estructuras políticas del África negra. El estudio es pertinente, porque muestra que la epopeya es un género vivo y no necesariamente occidental que, perteneciendo a la francofonía literaria moderna, se nutre de tradiciones orales. Así pues, hay trabajos académicos que apuntan a la relativa vitalidad del género y la presencia de la oralidad en la literatura contemporánea, un tema muy relacionado con Derek Walcott y la herencia africana.

La visión somera pero abarcadora de *The Cambridge Companion to The Epic* (2010), compilado por Catherine Bates, ha sido también útil, pues destaca la universalidad de un género con 4000 años de historia, que va del babilónico *Poema de Gilgamesh* a *Omeros*, de Walcott. Esta universalidad puede emparentarse con la noción de los géneros naturales adoptada en el marco teórico. No ofrece un enfoque teórico significativo del concepto de épica, pero proporciona un excelente punto de partida para un enfoque inductivo del género. Por otra parte, ofrece un estudio de interés intertextual en la apropiación de la épica por los poetas románticos y la hibridación genérica y, más significativo, la pervivencia de la épica en sus traducciones.

Los ensayos compilados por Van Kelly en *Epic and Epoch* (1994) también ofrecen una perspectiva histórica, esta vez más cercana a la Literatura Comparada, por su énfasis multicultural. El libro es particularmente interesante por la revisión histórica de criterios para la definición del género, desde los ejemplos más nucleares hasta la periferia, y teniendo en cuenta los terrenos fronterizos con la lírica y las formas dramáticas. Aborda las gestas medievales, las sagas, la novela, las memorias, la crónica y la historiografía como desarrollos del género desde los puntos de vista estético, sociocultural e intertextual.

Epic and Empire (1993), de Quint, ofrece un recorrido por la utilización política del género épico por vencedores y vencidos, la primera representada por Virgilio y la segunda, por Lucano, que se repite en edad moderna con Tasso y Milton. Se trata de una perspectiva válida desde el punto de vista adoptado aquí, pues en nuestros tiempos la significación política de la literatura es difícilmente comparable y, ciertamente, la épica occidental ha adquirido otras funciones.

3.1.6. La reescritura de Homero (B + C)

Los estudios de recepción han proliferado en los últimos años, tanto los de la recepción antigua como los de la recepción moderna, junto con la comprensión, desde los descubrimientos de Parry y Lord sobre la naturaleza oral de la épica homérica. Debo apuntar un detalle con respecto a la recepción de Homero: puesto que esta se vehicula principalmente a través de la crítica, la traducción, la alusión, la reescritura y otros procedimientos marcados por la intertextualidad, en esta sección podrían encontrarse algunas fuentes de información que habrían podido clasificarse también en la sección sobre reescritura e interdiscursividad, o sobre Homero. Sin embargo, puesto que los estudios de recepción, por un lado, entrecruzan la teoría literaria con la política y

la sociedad, es decir, implican no solo la detección de alusiones y juegos intertextuales sino también quién los detecta y en interés de quién, y, por otro, en la lista de estudios recopilados predominan las implicaciones políticas, he creído conveniente incluir aquí todos los estudios puntuales y monografías sobre la recepción contemporánea de Homero, que es el ámbito que abarca este trabajo. Terminológicamente, el fenómeno que estudio varía considerablemente (Graziosi 2007: 10), pero casi siempre contiene la idea de repetición o subordinación: reescritura, reelaboración, revisión, recuento, recuperación, reciclaje, restauración, revitalización, reacción, respuesta, etcétera. Todos los términos plantean algún problema, como por ejemplo *revitalización*, en relación con obras de contenido mítico, que suscita la cuestión de cuándo perdió la vida la obra revitalizada: ¿cuándo perdió su estatus canónico, cuando el género al que pertenecía dejó de estar vivo, cuando la visión del mundo de la obra original dejó de predominar políticamente, cuando parte de su contenido dejó de ser relevante para la sociedad; o simplemente no perdió vitalidad, sino que ha surgido una forma nueva más afín a la sensibilidad de un nuevo público lector? Entre los estudios poscoloniales, por ejemplo, predomina el término *revisión*, más contestatario, pues implica inconformidad, contestación, una reacción a las fuerzas desiguales de la representación cultural después de reconocer una realidad inadecuada y reimaginarla en una obra nueva. Barbara Graziosi y Johannes Haubold, en un artículo muy reciente, «The Homeric text» (2015), muestran que en el caso de la épica homérica no tiene mucho sentido trazar una línea radical entre composición y recepción, lo cual dificulta la posibilidad de reconstruir la versión primigenia o más coherente del poema, si tal cosa alguna vez existió. Este carácter difuso del texto de partida guarda relación con la oralidad y otros temas tratados en el trabajo.

Con un enfoque mucho menos académico, pero con una perspectiva no menos informada, Alberto Manguel, en *El legado de Homero* (2010) hace un recorrido por la recepción de la *Iliada* y la *Odisea* destacando su importancia en nuestra tradición cultural, desde Virgilio, el nacimiento del cristianismo, la Edad Media, el mundo árabe, en Dante y en época moderna y contemporánea, con perspectivas nuevas: Homero como idea, Homero como símbolo, Homero como historia. El libro no contiene ideas específicas que pueda relacionar con la reescritura de la epopeya, por lo que su aporte es principalmente como fuente de perspectiva.

Las dos primeras partes del brillante *The return of Ulysses. A cultural history of Homer's Odyssey* (2008), de Edith Hall, abordan cuestiones afines a este trabajo: en la primera, trata las reescrituras con los cambios de género que ha sufrido la *Odisea* y los motivos por los que se ha reescrito y traducido tanto: su carácter proteico. El estudio abarca versiones infantiles y cinematográficas, por lo que desborda el objetivo de este trabajo. La segunda parte contiene análisis sobre los aspectos ideológicos, sobre cómo la epopeya de Homero refleja conflictos coloniales, de género y de clase. La tercera parte se refiere a los aspectos mentales y psíquicos: por un lado, el contenido ético, metafísico y epistemológico de la *Odisea*; por otro, el exilio, el retorno al hogar, la violencia, temas que permiten establecer relaciones entre el universo referencial de la obra homérica y nuestros tiempos. Afín a esta monografía es la colección de ensayos reunida por Nicosia *Ulisse nel tempo: la metafora infinita* (2003), que contiene 34 ensayos sobre la figura de Odiseo en la literatura, con particular énfasis en la literatura italiana, incluidas las obras *Capitano Ulisse*, de Savinio, e *Itaca per sempre*, de Malerba, esta última, una reescritura incluida en el corpus. Andrew Dalby, en *La reinvención de Homero. El misterio de los orígenes de la épica* (2008), cuestiona la atribución

tradicional de autoría de la *Iliada* y la *Odisea* y explora los orígenes del género épico y su relación con la oralidad. Resume extraordinariamente los descubrimientos de Parry y Lord y los aplica a la cuestión homérica y a la relación de oralidad y escritura en el nacimiento de la épica griega. La colección de artículos más ilustrativa y variada que he encontrado sobre la recepción contemporánea de Homero es la de Barbara Graziosi y Emily Greenwood, *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon* (2007), en la que me basaré ampliamente, porque aborda directamente el núcleo de este trabajo, ya que quien habla de recepción habla también de reescritura y la reescritura de Homero siempre será problemática, debido a las particularidades del género literario de partida. Explora las conexiones y las tensiones entre las cambiantes percepciones de Homero en el siglo XX, que pueden extenderse hasta el siglo XXI, y muestra cómo su poesía ha desempeñado un papel importante en la evolución de los conceptos de tradición, recepción, literatura, oralidad y épica. El libro aborda las continuidades y rupturas de la tradición y la recepción, e investiga la posición que adoptan académicos, novelistas, poetas y dramaturgos frente a Homero, y la manera en que los lectores lo leen, prestando atención a factores intertextuales y a cómo los contextos institucionales afectan el lugar de la epopeya homérica en la cultura contemporánea, por lo que aporta buenas perspectivas para el estudio comparatista. Durante el siglo pasado, las distintas concepciones del género épico han cambiado el lugar de Homero en el panorama cultural, lo cual se ha reflejado en la manera en que novelistas, poetas y directores de cine han aceptado o negado algunas características definitorias de la épica, mezclándolas con las de otros géneros para medir su distancia con Homero. Este volumen, además, tiene la ventaja de tratar con detalle la obra de Christopher Logue, una de las obras protagonistas de esta tesis.

Barbara Graziosi también es autora de *Inventing Homer: The Early Reception of Epic* (2002), libro clave en los estudios de recepción de Homero pues describe no solo cómo Homero era imaginado por los antiguos griegos, sino que lo pone en relación con las representaciones modernas de Homero. En colaboración con Johannes Haubold, Barbara Graziosi ha escrito también *The Resonance of Epic* (2005), que postula una nueva manera de leer a Homero, a partir de la manera en que las audiencias de época arcaica entendían la *Iliada* y la *Odisea*, y su estilo repetitivo, capaz de evocar redes de asociaciones con la tradición épica.

También interesante es el libro editado por Kostas Myrsiades *Reading Homer. Text and film*, del 2009, por cuanto ofrece un panorama de recepción contemporánea sumamente variado y aborda la forma contemporánea en que se imagina la *Iliada* y la Guerra de Troya. En particular «Homer as History: Greeks and Others in a Dark Age», capítulo a cargo de Shawn Ross en que se aborda la oralidad histórica y tiende un puente hasta la lectura y enseñanza de Homero en el siglo XXI. En «Introduction: Homer; analysis and influence» (2008), Myrsiades destaca la magnitud de la influencia de Homero en la literatura y otras artes en este siglo y consigna listados de traducciones y reescrituras de Homero que confirman el extraordinario interés de nuestros tiempos en la *Iliada* y la *Odisea*.

Desde el punto de vista teórico, hay poco que extraer de *Classical Literature and its Reception. An Anthology* (2007), de DeMaria y Brown, que, sin embargo, es una recopilación utilísima para rastrear la huella de los clásicos en los autores de lengua inglesa, desde Chaucer hasta, precisamente, Walcott y Heaney, en los que está viva la tradición épica, mediante Homero y

Virgilio, respectivamente. Como manual inductivo de intertextualidad en un concepto de tradición cultural, es una obra extraordinaria y, en el contexto de este trabajo, aporta antecedentes muy importantes para el análisis de *War Music*: Homero, Milton, Dryden, Pope, Keats.

Hay estudios clásicos de recepción de Homero en una literatura nacional determinada, que no he tenido en cuenta por demasiado específicos. El de David Ricks (1989), por ejemplo, se titula *The shade of Homer* y estudia la influencia de Homero en poetas griegos como Sikelianos, Seferis y Cavafis. El método puede resultar inspirador, pero en este trabajo no se estudia tanto la influencia como una forma concreta de transformación textual.

Michael Silk en *The Iliad* M. (2004) incorpora los resultados de los trabajos académicos recientes sobre el contexto histórico del poema, su composición y su influencia como primera obra de la literatura griega. Estudia también la caracterización de personajes y aspectos ideológicos del poema, pero para este trabajo es de particular interés su análisis del estilo, porque es el punto de partida de comparaciones con el estilo de sus reescrituras. Muy relacionado con este trabajo está el artículo de Zanker (1981), titulado «Enargeia in the ancient criticism of poetry», porque recoge un concepto de la crítica literaria clásica, la *enargeia*, que en el análisis relacionaré con la inmediatez, una característica del estilo homérico cuya transferencia en la traducción supone problemas pero es de primera importancia para la consideración de lo épico en la narrativa.

Hay dos obras de Lorna Hardwick relacionadas con la perspectiva de este trabajo: *Translating Words, Translating Cultures* (2004) y *New Surveys in the Classics: Reception Studies* (2010). La primera de ellas es muy importante, ya que aborda los conceptos culturales detrás de los distintos tipos de traducción, desde las más fieles textualmente hasta las que buscan otro tipo de equivalencias, tocando conceptos como la imitación, la adaptación y la versión, y comentando hasta qué punto una traducción puede ser considerada labor creativa. Esta perspectiva es esencial, por cuanto puede relacionarse con las reescrituras recogidas en el corpus más cercanas a la traducción funcional, es decir, las obras de Baricco y Logue, y, por otro, la influencia de los clásicos en Walcott. Trata tangencialmente, asimismo, las implicaciones de la transmodalización, es decir, de cambiar de género en una traducción, y utiliza precisamente el ejemplo de traducir a Homero para el teatro, que es el caso de varias obras de este corpus. La segunda obra (2010), que podría haber puesto junto a las de recepción de Homero, se relaciona un poco más indirectamente con este trabajo, pero trata también de cómo la cultura clásica y sus valores entran en nuevos contextos a través de la traducción y siguen usándose para los debates sobre temas contemporáneos en distintos lugares, como África, Europa, e Caribe y los EE. UU., y las epopeyas de Homero forman parte de ese análisis.

El libro de Francisco García Jurado y Roberto Salazar Morales *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio* (2014) constituye una visión novedosa del concepto de traducción como traición en un autor para el que la escritura y la traducción eran actividades casi insolubles. Este punto de vista es pertinente, pues en los términos descritos en el libro, en que la traducción es una forma de exégesis, Borges podría ser considerado traductor de Homero y Virgilio. Esta visión extrema de la traducción puede servir para situar actos de reescritura recogidos en el corpus más cerca del concepto de traducción tradicional. Si la traducción es un palimpsesto ideal, también es un ejercicio de creación, transformación y apropiación, para revitalizar un corpus que no debe permanecer inmóvil, al punto que podría considerarse que la traducción es la esencia de

la misma literatura. Sin que aborde específicamente el caso de Homero, sino la tradición clásica en general, el artículo «Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector» (2014) de Garcia Jurado trata de la diferencia entre recepción de los clásicos y tradición clásica, entre influencia histórica y lectura estética, y de la relación entre intertextualidad y recepción, para encontrar un punto medio entre el esencialismo de una disciplina y el relativismo de la otra.

Esta visión extremadamente creativa, reescritural, de la traducción, puede ponerse en directa relación con la perspectiva de Simeon Underwood en *English translators of Homer. From George Chapman to Christopher Logue* (1998), que revisa las principales traducciones al inglés de Homero teniendo en cuenta cómo la ideología de cada época las afecta, y califica la obra de Logue como una traducción modernista, lo cual desde un punto de vista textual es también algo arriesgado, pero tiene arraigo en aspectos culturales. A propósito de Underwood y las traducciones de Homero, por una reseña suya (2005) llegué al libro de Young *The Printed Homer: A 3000-Year Publishing and Translation History of the Iliad and the Odyssey* (2003), cuya segunda parte contiene un extenso y ambicioso listado con las referencias bibliográficas de las traducciones de los poemas ¡desde 1470 hasta el año 2000!, lo cual atestigua la larga vida que las traducciones han dado a Homero y este a estas. Es complementaria de esta obra la recopilación de Steiner *Homer in English* (1996), de la colección de Penguin Poets in Translation.

Hay, naturalmente, muchos estudios sobre obras recogidas en el corpus, que han suscitado un interés dispar de la crítica y los estudios literarios. Sobre las reescritura de Atwood y, en menor medida, Walcott y Malouf, por ejemplo, hay un volumen importante de estudios, lo que lleva a pensar que cuanto mayores son las consecuencias culturales e ideológicas de las obras relacionadas con la identidad, más posibilidades de ser tratadas por la academia, ya que críticas como la feminista y la neocolonialista parecen estar en apogeo.

A título de ejemplo, recogeré con más detalle lo último que se ha dicho sobre *The Penelopiad*, de Margaret Atwood, que ha llamado la atención de la crítica y los estudios feministas más que ninguna otra obra del corpus. Existe gran número de artículos y actas de conferencias que analizan esta obra en tanto reescritura de Homero, como «Looking into Margaret Atwood's *The Penelopiad*: Appropriation, parody and class issues», de Ruan Nunes (2014), que analiza cómo la novela de Atwood parodia el texto canónico y le aplica el concepto de apropiación para poner de relieve el procedimiento que emplea Atwood para que Penélope y las sirvientas cuenten su parte de la historia. En una línea similar, «Penelopean Transatlantism: Margaret Atwood's *Penelopiad* and the translation of Empire» (2012), de Wolfram Keller, estudia la relación de la obra con la tradición épica y muestra que esta reescritura es una contestación a la idea del Imperio como una voz democratizante, antiimperialista y reivindica el valor de la filología y el humanismo en el proceso de desmitificar ideas nacionalistas a partir del mito. También de Keller, «Canadian Popular Classics: Recycling Homer's *Odyssey* in Novels by Frederick Philip Grove, Robert Kroetsch and Margaret Atwood» pone en relación la reescritura de Atwood con la de otros dos escritores canadienses. La postura, interesante, toda vez que muestra cómo se ve la *Odisea* no solo desde un autor, sino también desde una nación, no tiene relación directa con este trabajo, salvo por su actitud comparatista y por el hecho de que la obra de Grove, autobiográfica,

merecería un análisis de género literario en relación con su ficcionalidad. «*The Penelopiad: Dislodging the Myth of Penelope as the Archetype of Faithful and Patient Wife*», de Buket Akgün (2010) sigue la misma línea e incide en la crítica de Atwood del personaje como arquetipo de la esposa paciente y fiel, y que más bien busca crear su propio discurso y escribir su propio destino. «*Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad*» (2007), de Suzuki, en una línea bastante afín, sostiene que estas obras buscan redefinir la relación entre la *Odisea*, las escritoras y las lectoras. En la obra de Zimmermann, esto se conseguiría a través del supuesto interés de la obra en los personajes femeninos, actualizados satíricamente; en la de Atwood, mediante su crítica de las jerarquías sociales y la desigualdad de género en la voz satírica de las sirvientas muertas.

Innumerables conferencias presentadas en los últimos 10 años muestran la vitalidad y el carácter polémico de este ámbito de la crítica feminista, por ejemplo estas: «*Re-writing the Odyssey: Penelope's time*», de Alessi (2015), «*Intertextual Narratives: Penelopian Weaving*», de Natasha Cooper (2014); «*Salting the Bones: Fractured Narrative and the Transformation of Classical Myth in Margaret Atwood's The Penelopiad and Ursula Le Guin's Lavinia*», de Jasmine Richards (2011); «*Gender, Genre, and Language in Margaret Atwood's The Penelopiad*», de Hatice Yurttaş (2010); «*Rewriting Helen: Atwood's Penelopiad*», de Laurel Bowman (2006). Algunos de estos estudios muestran un enfoque comparatista, pero se apartan del ámbito de este trabajo en tanto se centran en aspectos casi puramente ideológicos, prescindiendo del análisis de género literario relacionado con ellos. Muchos de estos trabajos tienen como fundamento *A Penelopiean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey* (2004), de Barbara Clayton, que estudia la relación entre ideología de género y recursos poéticos autorreferenciales para pintarnos a Penélope como una astuta tejedora de cuentos y la tela que teje, una metáfora de un discurso feminista que resiste la visión falocéntrica predominante. Es una propuesta muy sugerente, interesante como fundamento de reescrituras como contestación ideológica, pero muy metafórica y con poca implicación en el género literario. Tengo noticia también de la conferencia «(Re)Writing and (Re)Translating the Myth: Analysing Derek Walcott's Italian Odyssey», 3rd International Center for Myth Studies Conference «Translating Myth», pero no he podido obtener el texto.

Nicola Leporini también ha estudiado la reescritura de mitos homéricos en las obras de Atwood (*Due Odissee a confronto. Per uno studio sulle funzioni della riscrittura del mito*, 2013; «*The Transculturation of Mythic Archetypes: Margaret Atwood's Circe*», 2015; «*Men With The Heads Of Eagle / No Longer Interest Me: A Reading of female Homeric Models In Margaret Atwood's «You Are Happy» (1974), 2014*», pero se trata de un enfoque más mitocrítico, tendiente a tratar el mito más como arquetipo que como obra literaria.

También la *Odisea* de Walcott ha recibido reciente atención de los estudios literarios, predominantemente desde una perspectiva poscolonial. «*The Odyssey: Derek Walcott's Dramatization of Homer's «Odyssey» (1993)*», de Robert Hamner, contiene un breve estudio de las afinidades entre el presente caribeño y la epopeya antigua para resaltar los aspectos ideológicos de la toma de postura de Walcott. El libro de Paula Burnett *Derek Walcott: Politics and Poetics* (2000) quizá sea el más completo tratado general sobre la manera en que las estrategias estéticas del poeta se relacionan con su ideología, expuesta en distintos ensayos. «*Derek Walcott's*

«The Odyssey: A Stage Version» (2001), de Matt Gooch, presta atención a los vasos comunicantes de significado entre distintos personajes emparentados por ser representados por los mismos actores, lo cual me ha sido útil en este trabajo. Irene Martyniuk, en «Playing With Europe: Derek Walcott's Retelling of Homer's Odyssey» (2005), en una línea similar, muestra cómo el drama de Walcott traspasa la visión maniquea de colonizadores y colonizados, héroes y monstruos: los personajes se mueven al margen de estas distinciones, ocupando a veces ambos bandos o espacios independientes, de modo que hace partícipes a marginadores y marginados de una cultura común, diversa y demasiado compleja como para describirse en términos de centro y márgenes, o de lo propio y lo ajeno. Martyniuk afirma que esta postura no la ha introducido Walcott, sino que se encuentra ya en la *Odisea*. En cualquier caso, esta es la reivindicación más importante la versión del santalucense, por lo que me baso extensamente en ella. McConnell en «“You had to wade this deep in blood?”: Violence and Madness in Derek Walcott's The Odyssey» (2012) muestra cómo el autor cuestiona la violencia excesiva de Odiseo y lo analiza desde un punto de vista poscolonial que implica que su *nostos* es un regreso fallido, de un héroe incompasivo a un mundo transformado. Explica, aunque no justifica, el recurso a la violencia como la consecuencia del estrés postraumático, de manera similar al de la locura de Áyax. La aplicación de las consecuencias de este artículo a esta investigación es limitada, a pesar de ello. «Call and Response: Derek Walcott's Collaboration with Homer in His The Odyssey: A Stage Version» (2015), de Rachel Friedman, invita a una nueva interpretación, independiente de la cronología, de las relaciones entre obras y autores, que consiste en leer como una conversación la relación entre un autor y las obras que ha leído. En este artículo, pues, Homer y Walcott colaboran para producir la versión teatral de la *Odisea*, de modo que Walcott ayuda creativamente a Homero a interpretar las realidades contemporáneas y llegar a nuevos públicos. Se trata de una visión de la reescritura muy emparentada con la oralidad, por lo que la tendré en cuenta también en el análisis.

War Music, la obra de Christopher Logue, también ha sido criticada, comentada y estudiada en los últimos años, por ejemplo en el volumen de Hardwick que he mencionado anteriormente (2004), pues ha llamado la atención por su problemático carácter fronterizo entre traducción y reelaboración creativa. Underwood (1998) le dedica un capítulo entero de su libro citado anteriormente sobre los traductores de Homero. Greenwood lo estudia brillantemente en «Logue's Tele-Vision: Reading Homer from a Distance», contenido en *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon* (2007) y disecciona sus aspectos aurales en «Sounding Out Homer: Christopher Logue's Acoustic Homer» (2009). He tenido en cuenta numerosos argumentos de estas fuentes. Un ejemplo de cómo el carácter transgresor de esta traducción ha afectado a la opinión general se encuentra en el término con que se lo describe en su obituario en *The Economist*: «poseído por Homero», como se refleja en «Obituary: Possessed by Homer; Christopher Logue» (2011). «Christopher Logue's *War Music*» (2004), de Maxwell, pone en relación información biográfica del poeta con las características estéticas de su poema. «Epic Zoom: Christopher Logue's Homer (with Anne Carson's Stesichoros and Seamus Heaney's Beowulf)», de Reynolds, estudia el poema de Logue en tanto traducción por acercamiento (*translation as zoom*), es decir, con énfasis en su carácter multimedia, que otros

estudios, como el de Greenwood (2009) han destacado. La visión de Reynolds es útil en tanto muestra cuánto de Homero se pierde en una traducción convencional, de modo que debe rescatarse por medios contemporáneos, en los que la vividez narrativa es fundamental. Así como otras reescrituras, como la de Atwood, han llamado la atención de los estudios literarios por su postura ideológica, esta se ha convertido en objeto de debate por la relación entre sus méritos literarios y su distancia estética de la *Iliada* y su indefinición hipertextual. Ninguno de estos textos, sin embargo, aborda con profundidad la relación entre el género literario de esta obra y la auralidad, lo cual justifica la atención que le prestaré en el capítulo de análisis.

Llama la atención, finalmente, la escasa atención que ha recibido, más allá de críticas periodísticas puntuales, *Omero, Iliade*, de Baricco, que parece ser percibida por la crítica meramente como una versión coyuntural orientada a la ejecución oral. No es difícil encontrar reseñas críticas, algunas académicas, como la de Donnet (2007), otras meramente periodísticas, como la de Tosches (2006), pero hay pocos estudios sobre esta obra, sobre todo teniendo en cuenta la popularidad extraordinaria del autor de *Seda*. Andrea Verónica Sbordelati dedica cinco páginas a estudiar algunos aspectos muy generales de la traducción al español en su reseña, titulada «Alessandro Baricco. Homero, Iliada. Trad. Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama, 2005, 187 págs.». Quizá esta poca atención se deba a que no se percibe transgresora desde el punto de vista ideológico. Se la menciona de pasada en la cuarta parte de *Classics for all: Reworking Antiquity in Mass Culture* (2012) y se la estudia muy brevemente en «Las palabras y las imágenes: la combinación de lenguajes estéticos como rasgo distintivo de nuestro tiempo. *Mr Gwyn*, escribir retratos» (2014), de Mirella Marotta. En este artículo sí se menciona cómo Baricco experimenta con los géneros literarios, lo cual sí tiene relación con este trabajo, por lo que aplicaré sus argumentos ampliamente. He encontrado una referencia a «Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la 'nuova' *Iliade* di Alessandro Baricco» (2007), de Gentili, pero me ha sido imposible conseguir el artículo.

Existen numerosos estudios sobre la reescritura no de obras, sino de mitos, lo cual cae más en la esfera de la mitocrítica y la recepción que de la intertextualidad y por lo tanto, aunque aborden personajes y hechos de las epopeyas de Homero, no son de particular aplicación a este trabajo. Por ejemplo, Antonia Ferriol-Montano, en «"Penélope" de Lourdes Ortiz: Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de «La Odisea» de Homero» (2002), estudia el cuento de Lourdes Ortiz, autora de *Los motivos de Circe Yudita*, en tanto desmitificación. No citaré otros casos similares.

En este cruce de esferas temáticas también haré un pequeño paréntesis. Tanto en el marco teórico como en el análisis llamaré la atención la ausencia casi total de las teorías de Harold Bloom, notoria por cuanto es autor de la *Anatomía de la influencia* (2011), *La ansiedad de la influencia* y el *Canon occidental* (2013). Tanto estas obras como *A Map of Misreading* (1975) contienen conceptos afines a los empleados en este trabajo, pero no los he encontrado suficientemente precisos, sobre todo teniendo en cuenta que los conceptos de transducción y reescritura dan cuenta de la influencia, especialmente en el plano macroestructural, que es el que me interesa. Es posible que algunas ideas sobre el canon estén presentes, pero el concepto de influencia, en general, me pareció demasiado inasible como para ser de alguna utilidad analítica, por lo que no lo he empleado: las formas en que los textos recogidos en este trabajo se relacionan con Homero

son algo distinto, mucho más específico, que la influencia. Algunas reescrituras, en particular las apropiaciones, son lecturas forzadas, malinterpretaciones, en la línea del *misreading* de Bloom, y su clasificación (*clinamen*, *tésera*, *kenosis*, *demonización*, *askesis* y *apofrades*) puede ayudar a explicar algunas de las obras del corpus, pero me parece que la postura de Doležel es más abarcadora a este respecto y se aplica mejor a los géneros narrativos, centrales en este trabajo, que la teoría de Bloom. La visión psicoanalítica del estadounidense contiene numerosos conceptos inasibles y difíciles de objetivar y además se basa en la recurrencia de ideas en la literatura, en tanto que esta tesis aborda más que ideas: temas, argumentos y personajes, y la forma en que se estructuran.

3.1.7. Género literario en la reescritura de Homero (A + B + C)

El trabajo más completo que he leído sobre la intersección de estos universos temáticos es la tesina de máster de Andre Agnès *L'épique en exil : dialectique de la re-présentation dans Omeros de D. Walcott et Ransom de D. Malouf, réécritures contemporaines de l'Iliade*, presentada el 2013. Esta tesis tiene el añadido de usar un método comparativo que destaca la perspectiva antiépica con que supuestamente Walcott y Malouf reescriben a Homero.

Esta obra parte de la idea bajtiniana de que la épica es un género que pertenece al pasado absoluto y sirve como cimiento para fundación de una nación, y la aplica dialécticamente a dos obras, la de Walcott, santalucense, y la de Malouf, australiano, autores cuyos países guardan una relación particular con el colonialismo y cuya relación con ellos puede calificarse de exilio. A pesar de que ambas obras pueden entenderse como casos de contestación, de diálogo más o menos conflictivo con la fuente, Agnès destaca que hay una verdadera copresencia épica en ellas. A diferencia de este trabajo, que se ocupa de géneros literarios contemporáneos para el trasvase del universo épico homérico, la tesina de Agnès emplea el concepto de género literario como el punto de partida para una crítica desde una perspectiva poscolonial, un enfoque mucho más centrado en el contenido (cuestiones culturales, políticas, de identidad nacional y étnica) que en la forma, por lo que su aplicación a mi investigación es limitada. Con todo, la utilizaré brevemente cuando aborde la novela de Malouf.

No debo pasar por alto mi propia tesina, *Homero, Iliada: análisis de una adaptación literaria en el marco de la intertextualidad* (2009), que trata con detalle el concepto de adaptación literaria, un tipo de reescritura fundamental en esta tesis. Se diferencia de este trabajo en que el tratamiento del género literario está subordinado al de un tipo concreto de reescritura, solo tiene en cuenta la dimensión pragmática de las relaciones entre textos y solo aborda, en una única obra, la relación entre novela y epopeya, sin una visión abarcadora de los géneros literarios. Las perspectivas y conclusiones de esa investigación quedan absolutamente subsumidas en este trabajo.

3.2. En torno al género literario

En esta sección, describiré algunos conceptos relacionados con el género literario. Primero abordaré los tipos de géneros literarios (naturales, históricos y subgéneros); luego repasaré brevemente algunos rasgos distintivos de cada uno de los géneros naturales y abordaré brevemente la evolución de dos de los géneros históricos más importantes en este trabajo: la epopeya y la novela. Posteriormente, apuntaré algunas ideas útiles para el estudio de la hibridación de los géneros, basándome en arquetipos, y abordaré brevemente el concepto de género en relación con los tipos de actos de habla. Concluiré relacionando los conceptos de cauce de presentación y representación con la teoría de géneros literarios vista hasta ese momento.

Hay quienes propugnan la absoluta individualidad de la creación artística, en la línea de Benedetto Croce, que, no obstante, «no hace más que exagerar un aspecto de la verdad de la realidad del concepto de género: su difícil acomodación al carácter individual de toda creación artística» (Domínguez Caparrós 2002: 119). Sin embargo, la mayoría de los teóricos están de acuerdo en la existencia de géneros literarios, clases de textos, que ciertamente son muy difíciles de definir, ya que constituyen una categoría cognitiva que se encuentra entre la teoría y la observación de los fenómenos concretos. Distingo, con Domínguez Caparrós (2002: 109) tres orientaciones básicas para la definición del género literario: la clásica, basada en la distinción de las formas miméticas, de orientación principalmente pragmática y enunciativa; la romántica o arquetípica, basada en categorías abstractas, modos de ser y sentir, fundamentalmente semánticas, en que lo textual pasa a un segundo plano, y la de espíritu taxonómico, de corte estructuralista, que tiene en cuenta principalmente las manifestaciones históricas en busca de constantes. Las dos primeras son deductivas y la tercera, inductiva. En este trabajo intentaré integrar aportes de todas las perspectivas, que son válidas de un modo distinto, y complementarias.

Domínguez Caparrós (2002: 113) menciona que la perspectiva lingüística de Coseriu proporciona un marco para entender los distintos niveles en que opera el género literario: el sistema como articulación de géneros abstractos, la norma como género histórico con características identificables y los actos de habla, las obras concretas. El género es una institución literaria que sirve de molde, un horizonte de expectativas, un conjunto de marcas que el lector identificará para obtener una idea previa del texto y que la sociedad podrá etiquetar como literario. La base semiótica, institucional y comunicativa de esta postura se hace visible en el planteamiento de Schaeffer (1996), según el cual todo texto depende del género en tanto que es un acto comunicativo, tiene una estructura a partir de la cual se pueden deducir reglas que la expliquen, se sitúa en relación con otros textos, a los que se parece y de los que se diferencia. Es un cauce de comunicación del autor con otros autores anteriores y posteriores, y con sus lectores, la manera en que se institucionalizan las posibilidades de creación literaria. Cada género es una invitación a plasmar un contenido en una forma, una forma composicional, es decir, un aparato técnico que busca lograr un objeto estético, determinada por una forma arquitectónica previa, que conjuga valores cognitivos y éticos comunes a todas las artes e independientes del objeto estético (Bajtín 1975: 35). También hay que tener en cuenta, con Schaeffer (1996), que muchos géneros están relacionados con actos ilocutivos específicos, como la lírica a la expresión.

Empezaré con una cita de Staiger (1966: 238) que me parece que resume bien el problema al que la teoría de los géneros literarios se enfrenta y que las posturas contemporáneas que mencionaré han respondido:

Con el sustantivo «drama» formamos el adjetivo «dramático». Decir que un drama es dramático es evidentemente una tautología. Un drama es una pieza escénica. ¿Es toda pieza escénica dramática? Aquí se contestará: ¡No! Sabido es que hay «dramas líricos». Bert Brecht reclama para sí un «drama épico». ¿Qué sucede con la épica? Como épica se designa una larga narración en verso. Pero, ¿es toda larga narración en verso épica? ¡No! Hay narraciones en verso que nosotros estamos inclinados a considerar como líricas (...). Pero por otra parte designamos también la novela como obra épica, aun cuando no es una narración versificada, ni propiamente tampoco una épica. Aquí la situación resulta especialmente fatal. Una épica es una narración en verso. No toda narración versificada es épica. Una novela no es una narración versificada y, por tanto, tampoco una épica, y no obstante hablamos de una obra épica. A la lírica no le va mejor. Las poesías son líricas, pero hay poesías que no son líricas. Los epigramas, por ejemplo, se cuentan en la lírica, y desde siempre se suelen incluir en las antologías líricas. Pero a nadie se le ocurre llamar líricos a los clásicos y magistrales poemas que Schiller ha escrito.

Hay puntos de vista de lo más originales en la tipología del hecho literario, como la postura gnoseológica de Maestro, basada en el materialismo filosófico de Gustavo Bueno, parte de la búsqueda de ideas objetivadas en los materiales literarios, que son el autor, la obra, el lector y el transductor (Maestro 2014: 8) como fundamento del análisis literario. Para Maestro, en lugar de la idealización semántica de los referentes literarios, debe partirse de la materialización pragmática y crítica de las ideas contenidas en la literatura, con vistas a transformar la realidad, no solo interpretarla. Este teórico, autor de una *Genealogía de la literatura* (2012), que clasifica las obras literarias de acuerdo con el tipo de conocimiento, si se han concebido desde criterios racionales o prerracionales, o por el modo de conocimiento, críticos o acrílicos. El cruce de estos criterios arroja cuatro géneros, que son el primitivo o dogmático, el crítico o indicativo, el programático o imperativo y el sofístico o reconstructivista. A pesar de que este punto de vista gnoseológico guarda relación con los géneros literarios concebidos tradicionalmente, no seguiré por este camino. Maestro plantea una genología (2014: 279-353) basada en lo que llama esencias plotinianas atributivas, es decir, fundamentadas en que la especificidad de las partes de un género son cualidades derivadas y permitidas por el género, no por la especie. Los géneros son generadores de sus diferentes especies. Este loable intento por sistematizar la teoría literaria en general y llevar un necesario orden a la clasificación de los géneros me parece insatisfactorio en la medida que no parece dar cuenta de la complejidad histórica, impredecible, caótica, de redes de influencias e hibridaciones, del desarrollo de los géneros, y por no analizar en detalle los géneros literarios como sistema ni abordar el meollo de su identificación a lo largo de la historia como entidades definidas, por lo que permanece en un plano de abstracción con poca raigambre empírica e histórica. Su desprecio por la mayoría de teorías aceptadas sobre la ficción (2014: 355-401), la negación de la retórica como sistema capaz de explicar el hecho literario, su oscuridad filosófica escudada en una terminología esotérica poco compatible con otras teorías y su complejidad conceptual, tal que es imposible que encuentre un reflejo en la sociedad, en que los géneros literarios son instituciones que se identifican claramente, me hacen preferir otros

caminos como sistemas teóricos. Sí que coincido con algunos principios, coherentes con el enfoque de García Berrio y Huerta Calvo (1992) que Maestro enuncia en su *Introducción a la teoría de la literatura* (Maestro 1997: 97-99) cuando sigue a Pozuelo Yvancos proponiendo una teoría de los géneros literarios empírica, alejada de lo abstracto (Pozuelo 1988: 80):

El concepto de género literario únicamente puede explicarse como una invitación a la forma que orienta siempre un carácter: 1) múltiple o complejo en cuanto a los factores implicados (temáticos, formales, pragmáticos, sociales); 2) histórico en cuanto la creación literaria exige la actualización en simultaneidad de todos esos factores y por lo tanto la descripción poética solo puede ser histórica si quiere dar cuenta de la imbricación de los mismos en los géneros concretos, y 3) normativo en cuanto viene ligado, llámesele norma estética, competencia genérica, institución, horizonte de expectativas, decoro, imitación, viene ligado, digo, al carácter reflectivo de la propia literatura, que acaba siempre hablando de sí misma.

No es mi intención innovar en la definición y descripción de los géneros literarios, ni tampoco visitar la historia de la teoría de los géneros literarios, desde Platón, Aristóteles y Horacio, pasando por Dante, los teóricos del Renacimiento, los románticos, Hegel y los teóricos contemporáneos, como Bajtín, Tomachevski, Todorov, Genette, Fowler, Warren, Aguiar e Silva, Lázaro Carreter, como describen estupendamente García Berrio y Huerta Calvo en la segunda parte de *Los géneros literarios: sistema e historia* (1992) y que resume muy claramente Domínguez Caparrós (2002) en la segunda parte de su *Teoría de la literatura*. Busco una serie de conceptos básicos que sean meramente operativos en el análisis posterior. Quisiera simplemente plegarme a un sistema teórico, de corte principalmente estructural, vigente en la actualidad, de acuerdo principalmente con Rodríguez Pequeño, cuyo *Géneros literarios y mundos posibles* (2008) ha sido de suma utilidad, pues relaciona esferas de la teoría muy útiles para el análisis de este trabajo (como la teoría de los mundos posibles, la retórica y el cauce de representación). De García Berrio y Huerta Calvo (1992), he tomado principalmente su recorrido por los géneros históricos, que ha impregnado también la cuarta parte de este trabajo. Debo a Martín Jiménez (2015) la actualización de una serie de presupuestos teóricos, los conceptos de mundo del autor y mundo y de los personajes, y la fundamentación del género didáctico-ensayístico, en *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Para contrastar esta visión principalmente estructural, que suscribo, añadiré elementos de la poética de Staiger (1966), de corte esencialista, que complementan esa perspectiva y que son útiles para comprender la hibridación de género literario, y algunos aportes de Chico Rico (1988), Searle (1994) y Schaeffer (1996) que rescatan aspectos pragmáticos aplicables al género literario.

Guillén (2005: 137-145) señala seis criterios para la definición de los géneros: 1) el histórico, que estudia el género como modelo que evoluciona a lo largo del tiempo; 2) el sociológico, que trata los géneros y la literatura en general como instituciones reconocidas por la sociedad, las editoriales, los gobiernos, etcétera; 3) el pragmático, que privilegia el punto de vista del receptor, su horizonte de expectativas; 4) estructural, como parte de un sistema de interrelaciones y oposiciones en que cada género es lo que los otros no son pues cumple una función diferente; 5) conceptual, como modelo mental, como idea-tipo que compendia los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autores y cánones; 6) comparativamente, como entidad universal, transcultural, que se manifiesta en idiomas y civilizaciones variadas. Las posibles combinaciones de estos criterios son ilimitadas, de modo que hace falta adoptar criterios ordenadores ante el

exceso y opulencia de ejemplos de la genología (Guillén 2005: 156) y en ese sentido es que las posturas de Rodríguez Pequeño (2008) y Martín Jiménez (2015) resultan útiles.

Quisiera también separar la noción de género literario que aquí emplearé de las modalidades literarias y las formas. Las modalidades tienen carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra, sino solo aspectos, cualidades, vetas y cualidades casi intangibles que la recorren transversalmente y que tienen función temática o intención intertextual (Guillén 2005: 158-159). Me refiero a la actitud irónica, satírica, grotesca, alegórica, paródica que puede impregnar una obra. En este trabajo, estas no son géneros literarios, sino modalidades. Las formas, en términos de Guillén (2005: 159-160) son «procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología y el uso de escenas o de sumarios en una narración (...)». Las formas se confunden a menudo con los géneros, sobre todo, como veremos más adelante, en la lírica; pero se diferencian en que son parciales, es decir, puramente formales, como el diálogo que puede ser un componente más inserto en una novela, un cuento, una epopeya, una balada, etcétera, lo cual no quiere decir que se trate del género diálogo.

3.2.1. Tipos de género literario

Antes de caracterizar los tipos de géneros literarios, me gustaría apuntar el carácter interdiscursivo de su organización, ya desde las tipologías de Platón y Aristóteles: es imposible explicarlos sin hacer referencia a los demás, por lo que se configuran en sí mismos tanto como en respuesta a los demás, en un sistema de oposiciones (Albaladejo 2010: 18).

3.2.1.1. Géneros naturales

También llamados géneros teóricos y modos literarios, son categorías abstractas, resistentes al cambio, relativamente estables en el tiempo, basadas en los modos de imitación descritos por Platón (diegético, mimético y mixto) y correspondientes al natural despliegue de la representación, es decir, mediante la voz del autor (diegética), mediante la de los personajes (mimética) o mezclando ambos procedimientos (mixta). Su definición está, pues, marcada, por criterios pragmáticos. Es posible, sin embargo, que la voz de una obra mixta prescinda de la voz de los personajes, y no por ello deje de ser mixta (Rodríguez Pequeño 2008: 75-76).

Por otro lado, desde el punto de vista de Hegel, los géneros teóricos también corresponden a los modos simbólicos naturales por los que se representan los fenómenos de la conciencia: la lírica expresa la identidad subjetiva; la mimesis representativa, la alteridad objetiva, y el epos narrativo, una síntesis de ambos. Para Rodríguez Pequeño, el punto de partida es la estructura de conjunto referencial: si representará el mundo de varios personajes, puede elegir el mixto o el dramático; si el de un solo personaje, el mixto o el lírico (Rodríguez Pequeño 2008: 76).

Coincido con Rodríguez Pequeño (2008: 76) en que la diferencia entre los géneros literarios no está solo en la forma, ya que no todo contenido cabe en todo continente: hay una relación de conveniencia entre la estructura de conjunto referencial y el modo ideal de representación. Ahora bien, no me parece que haga suficiente énfasis en que la adopción de un género literario en lugar de otro depende en gran medida de una decisión basada en circunstancias pragmáticas determinadas de antemano por la situación y el canal de representación: si un autor quiere ver

su mundo ficcional escenificado sobre las tablas, seguramente escribirá una obra de teatro y no una novela, y tomará una serie de decisiones formales para que su texto pertenezca al modo dramático. Si, por lo contrario, el autor tiene la intención de que el receptor de su invención la disfrute en la silenciosa soledad privada de su hogar y reconstruya en su mente el universo ficcional exclusivamente por medio de su imaginación, seguramente optará por el género épico-narrativo. La adecuación, por lo tanto, no se da solamente entre el mundo ficcional y el género, sino entre este y el canal, la situación pragmática en que la obra literaria se entregará al receptor. Es la relación entre estructura de conjunto referencial y circunstancias de representación, fijadas socialmente, la que determina el género natural y, en menor medida, también los subgéneros y los géneros históricos.

3.2.1.2. Géneros históricos

Los géneros naturales, abstractos, no existen como construcciones textuales: los que existen son los géneros históricos, en los que convergen la comunicación y lo comunicado. Así pues, hay elegías, odas, himnos, epigramas, y solo haciendo abstracción a partir de estas realidades históricas —todavía abstractas, pues no son los poemas en sí— se habla de género natural. Los géneros históricos son la concreción de los géneros naturales, y a pesar de que están marcados principalmente por una forma determinada, suelen buscar la conveniencia entre el referente y la forma, pues aquel puede condicionar de antemano la opción formal (Rodríguez Pequeño 2008: 98-99). Como indica Guillén (2005: 137), no son los críticos actuales quienes definen los géneros, sino los escritores del pasado al acatar e imitar ciertos modelos, cuyas características peculiares al mismo tiempo transformaban y perpetuaban.

Los géneros históricos son modelos que el autor adopta, pero no siempre para adherirse a ellos por completo, ya que pueden ser objeto de alteración. Durante la historia, ciertos géneros han dejado de cultivarse y otros más bien han ampliado sus posibilidades temáticas y formales, por lo que hablamos de una realidad maleable. Por ello, la conexión entre tema y forma no es indisoluble, y más todavía si tenemos en cuenta la fertilidad de procedimientos creativos como la parodia y el travestimiento burlesco, que parten de la idea de romper estas constantes de adecuación entre forma y contenido. En general, los autores prefieren determinadas formas para temas concretos, pero hay numerosos intentos de romper esta correspondencia.

Rodríguez Pequeño (2008: 100-104) describe con detalle la problemática de las constantes tipológicas de los géneros líricos, demostrando, entre otras cosas, que la creatividad de los poetas y el devenir impredecible de la historia supera los intentos de clasificación y descripción de los teóricos. El epigrama nace como simplemente un poema breve, ingenioso y condensado, que puede tratar cualquier tema; pero con Marcial este se especializa en lo satírico y burlesco. ¿Cómo se definiría entonces, como género? ¿Qué decir de la anacreóntica, cuyo único rasgo necesario es la temática hedonística, que puede tratarse, por cierto en otros géneros, como la oda? La elegía en sus inicios está marcada por un metro determinado, la alternancia de un hexámetro y un pentámetro, y trataba temas diversos, incluso amorosos, pero con el tiempo se especializó en la temática luctuosa, que es su carácter definitorio actual. ¿Se trata, entonces de géneros históricos o subgéneros? Si están determinados temáticamente, no serán tratados como géneros históricos, sino como subgéneros.

Así pues, coincido con Rodríguez Pequeño en que es mejor definir los géneros históricos líricos según sus criterios formales, no temáticos (2008: 103):

(...) la forma es el género en el caso de la lírica, independientemente de su extensión, siempre y cuando dicha composición sea completa y autónoma. Raros son los casos en que estas formas están inseparablemente unidas a un contenido, y cuando esto ocurre, la historia, el factor más importante en los géneros históricos, se encarga de desarmar —otras veces de armar— esa comunión, ofreciendo nuevas formas (la décima o espinela), modificando otras (el soneto con estrambote o la silva libre), recuperando formas en desuso y despreciando esas mismas, en otro tiempo ilustres, e incorporando todo tipo de temas en todas las formas poéticas o restringiendo una forma a un tema concreto y exclusivo.

La clasificación de los géneros históricos dramáticos, por lo contrario, depende de aspectos principalmente pragmáticos, pues a fin de cuentas toda obra de teatro está destinada a su representación y a producir un efecto determinado en el espectador. Hay una finalidad asociada a cada género: la tragedia busca la catarsis del espectador, inspirar temor y compasión, algo solo posible presentando con verosimilitud los infortunios y la desgracia irreparable de personajes virtuosos y nobles que luchan contra su destino inevitable con acciones graves y de importancia. Todas las características de la tragedia dependen de su finalidad, pues sus características formales (coro, verso, número de actos) han cambiado a lo largo de la historia. El caso de la comedia es similar, pero orientado a provocar la risa; la tragicomedia mezcla la finalidad de tragedia y comedia; el auto sacramental también está marcado por aspectos semánticos y pragmáticos (Rodríguez Pequeño 2008: 104-108).

Para clasificar los géneros históricos narrativos, no basta emplear el criterio formal de la prosa como alternativa al verso, ya que la epopeya, los romances épicos y el cuento en verso se escriben en verso y son narrativos. Es menester emplear una mezcla de criterios: la epopeya y el poema histórico se definen por aspectos semánticos: son totalizadores y establecen condiciones específicas de su protagonista (héroe, aventurero) y la acción (gloriosa, grandiosa, de interés para una comunidad), pero en la epopeya hay elementos sobrenaturales, a diferencia del poema heroico histórico, anclado en lo verosímil. Por otro lado, hay géneros que se definen por otros criterios, como el cuento moderno, que ha de ser breve, consecuencia de la intención del autor de lograr un único golpe de efecto final, una unidad de impresión, para lo cual crea una estructura de conjunto referencial con una sola acción principal, descartando todo elemento que no apunte a esa finalidad. Puede tratar cualquier tema, pero siempre apuntando a la intensidad y la tensión, lo cual se consigue con brevedad, por lo que en cierto modo el cuento es afín a la lírica. El cuento no contiene diferencias sustanciales con la novela corta, que es simplemente más extensa. La novela, por lo contrario, es larga por la amplitud y complejidad de la estructura de conjunto referencial, de la macroestructura que plasma: tiene más y más profundos personajes, acciones varias, digresiones, descripciones, análisis, y también difiere del cuento en que el final no es particularmente importante, sino el conjunto. (Rodríguez Pequeño 2008: 108-112).

Puesto que Rodríguez Pequeño deja fuera el género didáctico ensayístico, echo mano de otra perspectiva. Para García Berrio y Huerta Calvo (1992: 218-220), los géneros históricos didáctico-ensayísticos, que llaman subgéneros, se clasifican por su afinidad con los tres géneros literarios anteriores y el grado de objetividad correspondiente: en los de tipo objetivo, como la biografía, priman las ideas en tercera persona y la forma narrativa; en los de tipo subjetivo, como las memorias, predomina la primera persona y el desarrollo de lo íntimo y personal, y en los

dramáticos, como el diálogo, la figura del autor desaparece en favor de la expresión directa de personajes.

Esta asimetría, el hecho de definir los géneros históricos líricos con un criterio (forma), los dramáticos con otro criterio (finalidad, pragmática), los narrativos con un tercer criterio (semántico), parece inevitable, pero creo que es un asunto pendiente que la teoría de los géneros literarios debe uniformizar, o en todo caso redefinir las diferencias entre género histórico y subgénero, categoría esta última que en ocasiones posee criterios distintivos propios del género histórico (p. ej., la temática).

3.2.1.3. Subgéneros

Para Rodríguez Pequeño, el subgénero literario depende de aspectos referenciales, temáticos: los textos pertenecen a un subgénero determinado por los seres, procesos, estados, acciones e ideas que contienen. Así pues, la novela policíaca es un subgénero de la novela gracias a la presencia de un crimen y un proceso de investigación. A diferencia de los otros planos de la clasificación genérica, que son excluyentes, una obra puede caer en más de un subgénero: si esa novela policíaca contiene elementos eróticos, históricos, fantásticos, entre otros, podría pertenecer asimismo a los subgéneros correspondientes, a menos que la pertenencia obligada a cierto modelo de mundo lo impida. Una novela picaresca no puede serlo al mismo tiempo de ciencia ficción, puesto que exigen modelos de mundo diferentes (una, ficcional mimético verosímil; la otra, no mimético verosímil) y las obras solo pueden contener un modelo de mundo (Rodríguez Pequeño 2008: 143-144).

3.2.1.4. Pragmática, retórica y elección del género literario

También en este punto me gustaría insistir en la importancia de las situaciones de representación y en la función que la literatura cumple en ciertas circunstancias sociales. Por ejemplo, muchos géneros históricos líricos nacen en la antigua Grecia asociados al pueblo y vinculados a festividades, situaciones y ritos concretos. Por ejemplo, si uno componía un epinicio, era para celebrar, en una ceremonia concreta, frente a un público concreto, el triunfo de un héroe o un atleta; si se componía un escolio, era para cantar en medio de las alegrías de un banquete; si se componía un epitalmio, era para cantarse en una boda, ante la puerta de la habitación de los esposos. Todos estos géneros históricos tienen funciones ilocutivas y perlocutivas bastante concretas. Lo mismo puede decirse de los géneros históricos dramáticos y épicos: la adopción del género está determinada por las circunstancias sociales de recepción y la función que busca cumplirse. En los tiempos modernos, la literatura ha sido en gran medida relegada a la vida privada, de modo que la recepción privada predomina sobre las demás; pero tanto la recepción privada (de cuentos literarios, por ejemplo) como la pública (de poemas recitados en vivo, por ejemplo) determinan la adopción de un género y todas las características de la escritura, incluso antes de que el autor tenga la menor idea sobre el tema que va a tratar y menos aún, la estructura de conjunto referencial. El punto de partida, por lo tanto, de una opción de género no es una estructura de conjunto referencial, sino una finalidad social, una función y una serie de características situacionales y pragmáticas que, en combinación con la estructura de conjunto referencial, determinarán la opción de género histórico y subgénero. Esto lo veremos más adelante, en el apartado de análisis de *Omero*, *Iliade* y *War Music*.

Coincido con la postura, que tiene tintes pragmáticos, de Frye (1977), según quien los géneros literarios se clasifican de acuerdo a su radical de representación, es decir, si las obras que a ellos pertenecen se escriben para ser leídas, recitadas ante un auditorio o representadas frente a espectadores. En el epos, la obra se recita oralmente ante un auditorio; en la lírica, donde hay ocultamiento del autor, el poema está separado de su auditorio, con una mimesis interna; en el drama, el autor se oculta y se presentan personajes que hablan entre sí o consigo mismos, pero no en nombre del poeta. En la ficción, predomina la palabra escrita, en prosa, adecuada para su circulación en libro, y se va imponiendo en los otros modos de representación.

La finalidad, el propósito de una obra, y las circunstancias histórico-sociales pueden ser determinantes en la adopción no solamente del género natural, sino también la del género histórico e incluso el subgénero. Un autor, una vez decidido que escribirá una obra de teatro (género natural), tendrá en cuenta todo tipo de condicionantes para optar por un género histórico u otro: si el género está vivo o no (la tragedia, por ejemplo, se representa poco y no es muy afín a la sensibilidad actual) y por lo tanto podrá ser entendido por los espectadores, si la representará en un festival de ciertas características que admite tales o cuales temas o en que se persigan tales o cuales efectos, si tal o cual tema es políticamente correcto o no en un momento determinado, si tiene la opción o no de ser políticamente incorrecto (esencial para cierto tipo de comedia). En algunos casos, para lograr el efecto que busca ante el futuro público, se verá obligado a romper las reglas tradicionales de los géneros establecidos. Antes, pues, de optar por un género histórico determinado, antes de decidir la estructura de conjunto referencial y subgénero, debe tener en cuenta aspectos sociales y situacionales variados. No estoy de acuerdo con la hipótesis de Rodríguez Pequeño (2008: 183), por lo tanto, cuando postula el siguiente orden en la decisión de los niveles genéricos:

De estos postulados se deduce que, de los tres niveles genéricos existentes, el primero que decide el autor es el subgénero, fruto de una imaginación creadora que tiene su origen en las estructuras semánticas antropológicas de la imaginación. Después, por una relación de conveniencia o necesidad, adopta, el género histórico que mejor conviene a la estructura de conjunto referencial que decide el subgénero. Finalmente, como consecuencia de ambos, surge el género natural, abstracto pero perceptible, existente en función de los modos de imitación.

Ahora bien, a continuación Rodríguez Pequeño (2008: 183) reconoce que la actividad productiva puede verse afectada por factores ajenos y externos al autor y que la responsabilidad de la variación en este proceso recae en la operación de la *intellectio* retórica. Este apunte es esencial. ¿Por qué? Porque si bien se va del contenido a la forma, antes hay que ir de la pragmática al contenido, porque antes de la *inventio* está la *intellectio* y la comprensión de la situación comunicativa de la futura recepción, sin la cual no hay comunicación literaria. Antes de decidir el género histórico y el subgénero es necesario saber qué se busca conseguir con la obra y por qué canal podrá llegar el autor a su receptor: no hay postura genuinamente retórica que no contemple por adelantado, ante todo, quién será el receptor, qué se pretende conseguir de él y en qué circunstancias recibirá el discurso, porque el efecto buscado condiciona absolutamente la estructura de conjunto referencial.

La técnica poética de cada autor y el proceso creativo detrás de cada obra pueden variar, caso a caso, pero posiblemente, si atendemos a las operaciones retóricas (*intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*), el género natural se decidirá primero, en la *intellectio*, teniendo en cuenta la pragmática y la situación de representación que se prefigura. Puesto que en la retórica los

aspectos semánticos y referenciales (*inventio-dispositio*) son anteriores a los formales (*dispositio-eloctio*), se tenderá a decidir el subgénero antes que el género histórico, salvo en género el épico-narrativo, en que el género histórico, igual que el subgénero, depende de aspectos semánticos; en cierta medida en el dramático, en que la búsqueda de un tema puede ser posterior a la finalidad cómica o trágica que se busque.

Por supuesto, este proceso es variable (y más en la reescritura), y puede que en ciertos casos puntuales el punto de partida sea el subgénero («quiero escribir ciencia ficción») o incluso el género histórico («quiero escribir un soneto»), pero no serán perspectivas genuinamente retóricas, no se basarán en una estrategia retórica, porque la retórica parte siempre de la consideración de quién es el receptor, las circunstancias en que uno se dirigirá a él («podrán leerme por escrito en la soledad de sus casas») o «asistirán a la representación sobre el escenario») y, ante todo, de la dimensión perlocutiva, del objetivo o efecto buscado en él («los embelesaré con esta historia» y «los haré reír a carcajadas»).

Suscribo la postura de Chico Rico (1988: 325-326), que subordina lo semántico y sintáctico a lo que llama «espacio pragmático»:

Centrando de nuevo completamente nuestra atención sobre el espacio composicional textual, sin olvidar en ningún momento, claro está, el espacio pragmático, puesto que el primero está indefectiblemente dominado por el segundo, la síntesis textual, realizada a través de la pre-operación de *intellectio* y de las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *eloctio*, constituye un proceso pragmático y composicional en tanto que, situado en estrecha relación con los diferentes componentes del ámbito textual y por ellos influido, se ocupa, a propósito de una más segura respuesta perlocutiva por parte del receptor, de la disposición de los elementos semántico-intensionales pertinentes en cada tipo textual de acuerdo con una determinada sintaxis de transformación. Si anteriormente partimos de la interacción pragmático-composicional para explicar la configuración del llamado submacrocomponente sintáctico semántico, plano de la fábula intensional o de la sintaxis de base, ahora nos queremos servir de la misma interacción para intentar comprender de modo correcto la posible configuración del macrocomponente sintáctico, plano del sujeto o de la sintaxis de transformación, derivado de aquél en virtud de los mecanismos propios de la operación de *dispositio*.

Si bien estas fases del proceso (*inventio*, *dispositio*, *eloctio*) en la práctica se dan en el proceso de intensionalización de manera más o menos simultánea o encadenada, esta precisión sobre la subordinación a lo pragmático no es baladí, como veremos más adelante, porque es precisamente aquello que se modifica con el proceso de reescritura: un nuevo receptor y unas nuevas circunstancias de representación obligarán a una serie de cambios en la estructura de conjunto referencial y, por lo tanto, en la forma y la adopción del género literario, pero, ahora sí, el punto de partida será la *inventio* y no la *intellectio*, ya que el autor lo que se propone es mantener en lo posible los personajes, las acciones, los procesos y los temas que ya conoce de antemano del original. Ahora bien, al menos en la busca de la traducción funcional, el autor llega a este pensamiento a partir de una reflexión sobre el entorno comunicativo, que no permite comunicar la estructura de conjunto referencial como él quisiera. Parece un dilema del huevo y la gallina, pero no lo es: la reescritura parte de descubrir e interpretar un acto de recepción y percibirlo como funcionalmente insatisfactorio, por el motivo que sea, y esa reflexión sobre la comunicación, traspasada al acto creativo, a la interpretación transitiva, pertenece a la *intellectio*.

Como veremos más adelante, la reescritura nos lleva a reflexionar sobre la capacidad de la retórica como disciplina comunicativa para explicar los hechos literarios, porque su punto de partida es la función en el receptor, la subordinación de la creatividad a los fines persuasivos y literarios, la recepción (cobra mayor importancia la *intellectio*); en tanto que en la literatura de «creación original», más expresionista, posiblemente la primera pulsión, más irracional, sea plasmar una emoción, un universo rico y personal, considerando solo secundariamente si el receptor procesará ese contenido de la mejor manera (cobra mayor importancia la *inventio*). Lamentablemente, esa pulsión, sin la lucidez comunicativa de la retórica, posiblemente no pueda aspirar a ser cabalmente descifrada.

3.2.2. Los géneros literarios

Partiré de la existencia de cuatro géneros universales o modalidades:

- Género épico-narrativo: ficcional, con historia y narrador
- Género dramático: ficcional, con historia pero sin narrador
- Género poético-lírico: ficcional sin historia ni narrador
- Género didáctico-ensayístico: no ficcional

3.2.2.1. Género épico-narrativo: historia y narrador

En el género épico-narrativo se refleja el mundo externo, la meditación sobre lo que el hombre observa de su entorno en el espacio y el tiempo, la interacción del hombre con su medio físico, histórico y social, dando cuenta de la relación entre las acciones particulares y el mundo en su conjunto. Las obras de este género se definen por la presencia de dos elementos: un narrador ficcional, que sustituye a la voz del autor, y la historia que este cuenta, procesos y acciones. En la narrativa debe haber narración, del mismo modo en que en el teatro hay diálogo y en la lírica, descripción. Naturalmente, la narrativa también contiene descripción, esencial para situar la fábula en el espacio y el tiempo (Rodríguez Pequeño 2008: 93).

La narrativa es el género que se emplea para plasmar una estructura de conjunto referencial compuesta por procesos y acciones, que ocurren en el tiempo, y, a diferencia de la dramática, emplea para ello un narrador, una instancia enunciativa, en lugar de personajes, que, si hablan, son presentados por aquel, que les da la palabra. Aunque los elementos que componen la historia existan realmente en el mundo, la historia debe ser ficcional y puede no ser del todo externa, es decir, puede expresar subjetivamente el mundo interior de un personaje, que puede ser el narrador, siempre que este mundo esté relacionado con el mundo exterior (Rodríguez Pequeño 2008: 94).

El narrador, con su voz, focalización y punto de vista particulares, siempre forma parte del relato y puede estar presente de distintas maneras y en distintos grados, que pueden afectar al grado de objetividad e incluso hacerla radicalmente subjetiva. Es muy distinta una historia narrada desde el punto de vista de un narrador omnisciente que habla en tercera persona que una contada en primera persona por un testigo, o por un conjunto de voces de protagonistas. Por otro lado, la focalización, el grado de información con que cuenta el narrador y su proveniencia, son determinantes: el narrador puede saberlo todo, más que cualquier personaje, cuando no hay focalización; puede saber lo mismo que un personaje determinado y la historia se cuenta filtrando el mundo por sus ojos, en lo que llamamos focalización interna; puede, en fin, saber menos que

los personajes y contar solo lo que ve y lo que oye, sin participar de los hechos, en la focalización externa. (Rodríguez Pequeño 2008: 95-96).

3.2.2.2. Género dramático: historia, pero sin narrador

Si bien el teatro tiene un aspecto escénico y espectacular importante, ya desde la *Poética* de Aristóteles se hace primar el valor del texto literario, sin el cual el espectáculo es imposible. Está, pues, supeditado al texto. No abordaré con detalle esta cuestión, periférica para este estudio, sobre la que Carmen Bobes (1987 y 1992) tiene lúcidos y detallados estudios, comentados por Rodríguez Pequeño (2008: 79-81).

En el teatro, los personajes hablan sin intermediarios, puesto que en la estructura de conjunto referencial no hay un narrador. Por ello, el tiempo de los diálogos ha de ser el presente, aunque la acción transcurra en el pasado o el futuro. La ausencia de narrador y la importancia de los personajes son factores en gran medida interdependientes: la ausencia de narrador hace importantes a los personajes y, al mismo tiempo, su importancia invita a prescindir del narrador. Los personajes, el centro de informativo de la representación, son lo más importante, lo único imprescindible en este género, que se define por el diálogo. Personajes siempre hay al menos dos, aunque uno de ellos no sea visible, ni actúe, ni conteste (Rodríguez Pequeño 2008: 81).

Ahora bien, en el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, hay polifonía informacional, es decir, que aparte del texto dialogado, hay otros mensajes simultáneos: gestos, vestuario, iluminación, escenografía, posiblemente música. Más importante que la ausencia de narrador es el hecho de que las piezas dramáticas están destinadas a la representación.

Para los románticos, el drama satisface la necesidad del hombre de contemplar las acciones y relaciones de la vida humana por medio de personajes que se expresan verbalmente. De todos los géneros, posiblemente sea el dramático el más inmóvil y conservador, el que ha sufrido menos cambios profundos, pues los intentos que se han dado históricamente innovarlo lo que han hecho es regresarlo a su esencia primitiva (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 198-9).

Hay un punto de contacto entre el género dramático y el épico-narrativo, que es el de la transmodalización de la lectura, ya que toda narración puede ser representada frente a un auditorio, en tanto acto discursivo, a través de la encarnación escénica del narrador. Para Schaeffer (1996: 66), esto convierte la narración en un poema dramático. Tampoco lo que en principio es dramático es más estable a este respecto: si se aborda el texto como anotación destinada a la representación, las didascalias tienen función prescriptiva y no hay problematización; sin embargo, si leemos el poema como obra literaria, las didascalias se refieren al mundo ficcional, por lo que adquieren un color narrativo. Si las didascalias de una obra teatral son particularmente extensas y complejas, este color se intensifica, lo cual puede llevarse hasta su extremo en una obra sin diálogo, como *Acto sin palabras*, de Beckett. Schaeffer (1996: 67) relaciona la persona gramatical del relato con este problema de la transmodalización de la lectura: un relato en primera persona puede pasar sin problemas al modo dramático, para lo cual le basta que haya un enunciador físico, que se exprese por vía oral. Hay poemas épicos fíjicos narrados íntegramente en primera persona, en los que el ejecutante se identifica con el héroe, lo cual los convierte en puramente dramáticos. La clave está en la ficcionalización del enunciador y la manera en que el público lo percibe, si como mero autor o transmisor delegado de una voz ajena o como un ser que encarna un personaje ficcional. No es este el lugar para entrar en detalles sobre esto, pero es cierto que las fronteras entre el drama y la narración oral, sobre todo si está

en primera persona, tienden a difuminarse. Abordaré este problema en el capítulo de análisis, con el examen de algunas reescrituras concretas.

3.2.2.3. Género poético-lírico: ni historia ni narrador

Adopto la postura de Rodríguez Pequeño (2008: 85-93) sobre el género lírico, negando el verso, el metro, la rima y el ritmo como factores formales definitorios, aunque sí habituales, de este género, que explota los recursos fonofonológicos. Por otra parte, si bien hay temas habituales de la lírica, no puede decirse que haya temas que no puedan tratarse en este género, por poco poéticos que puedan parecer.

Lo que, remontándose a Hegel, recogen García Berrio y Huerta Calvo (1992: 151), que las obras de este género satisfacen la necesidad de expresar los sentimientos, el universo subjetivo, y además algunos elementos objetivos del mundo exterior, aunque con menores posibilidades que la épica, pues ponen por delante siempre el sentimiento, es cierto, pero es solo una tendencia. Lo propio de la poesía no es el objeto, sino el pensamiento poético, distinto del prosaico. La lírica es el mejor cauce posible para presentar de manera condensada, instantánea y pura el mundo emocional, no articulatorio, de un solo personaje, a veces asimilable al poeta. Este carácter inmediato es compatible con el lenguaje directo, no vehiculado por personajes ni un narrador.

Sin embargo, lo propio del género poético-lírico debe encontrarse, para Rodríguez Pequeño (2008: 87), en el ámbito semántico-extensional, no en el tono lírico, sino en la desrealización, que tampoco es exclusiva de la poesía, pues se encuentra en las artes plásticas y también en las literarias, particularmente en el cuento. He aquí la definición de Rodríguez Pequeño (2008: 88):

La desrealización es una actividad artística e imaginaria mediante la cual el referente primero, el «real», no en el sentido de verdadero, sino el referente que se forma a partir de la intuición inicial, completándola, se convierte en un nuevo referente poético, en una irrealdad poética que toma cuerpo en la intensidad textual.

Así pues, el verdadero referente de la lírica no es el que el texto señala directamente, sino uno creado a partir de lo que un transreferente evoca; es decir, es indirecto. No es este el lugar para entrar en detalles sobre la teoría de la desrealización y esta doble referencialidad. Baste decir que el texto lírico no muestra los elementos del referente, sino los del transreferente, que está desrealizado y es una instancia imprescindible para conocer los elementos de la realidad referencial del mundo de la imaginación y la intuición del poeta, que está un paso más allá. La comunicación se da solamente cuando el lector pone en relación el transreferente con el referente. No se trata de una simple metáfora, que es un recurso puntual, sino de un extrañamiento del texto en su conjunto que no es equivalente a la ficción. Puesto que no se busca la adecuación del referente a la realidad, no puede hablarse de búsqueda de verosimilitud, o en todo caso el transreferente es siempre verosímil. Ahora bien, sí que puede hablarse de ficcionalidad, pues es señal de la capacidad del autor para encarnar a otro, autor del transreferente desrealizado (Rodríguez Pequeño 2008: 88-89).

Sin embargo, en la lírica no hay un narrador ficcional, sino una comunicación entre el yo del autor y el tú del lector, ya que no hay una historia propiamente dicha, no hay una fábula articulada ni una ordenación de incidentes, sino, como mucho, momentos aislados, pinturas de emociones. Puesto que no hay acción, no hay tampoco un tiempo estructurado. Y, si hay algo parecido a

personajes, estos están casi completamente universalizados, de modo que lo que la lírica cuenta son sensaciones sentimientos, que para poder ser alcanzados por el lector deben estar plasmados con intensidad, y esta intensidad depende de la condensación, de la brevedad (Rodríguez Pequeño 2008: 91-93).

3.2.2.4. Género didáctico-ensayístico

Este género, llamado también argumentativo, ensayístico o prosa no ficcional ha estado tradicionalmente fuera de las poéticas, pues trata no de materia ficcional, sino doctrinal, y el propósito estético puede quedar subordinado a fines ideológicos o didácticos. Su forma básica, el ensayo, es una prueba de que en ciertas épocas ha existido un concepto muy estetizante y de intención plenamente artística, al punto que los límites de lo didáctico y lo funcional han llegado a diluirse (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 218). Rodríguez Pequeño (2008) no lo incluye en su clasificación. Guillén (2005: 157) al tratar la clasificación tripartita romántica de los géneros, echa de menos «el discurso monológico, no rítmico ni cantado, es decir, más concretamente, la oratoria», que podríamos identificar con este género, que abarcaría los diálogos socráticos, algunas formas de periodismo, la crónica, etcétera.

Para Martín Jiménez (2015: 27), este género, que hasta hace mucho no se consideraba plenamente literario, ha adquirido carácter propiamente literario a lo largo de los siglos XIX y XX. Posiblemente con el género argumentativo esté pasando lo mismo que anteriormente con la lírica. Esta tuvo dificultades para ser considerada plenamente literaria hasta el Romanticismo por no estar incluida en la *Poética* de Aristóteles pero con la teoría de Hegel ya fue admitida como género literario. De modo similar, el género argumentativo, no incluido en la clasificación de Hegel, y más asociado a la retórica y a la persuasión que a la poética, ha tenido durante el siglo XX dificultades para ser considerado literario a pesar de que se ha cultivado ampliamente y con considerable voluntad artística. Guillén (2005: 171) también considera que ha sido un género principalísimo desatendido por la crítica durante largo tiempo.

Para Martín Jiménez (2015: 30), cuando una obra argumentativa tiene un enunciador no ficcional y se muestra como un texto autónomo, no incorporado a otra forma claramente literaria o ficcional, su adscripción literaria puede generar dudas. Sin embargo, cuando se encuentra unido a formas reconocibles como literarias o es enunciado por personajes ficcionales, su carácter literario es indudable. Hay poéticas que condicionan el carácter literario del ensayo a la presencia de elementos formales o estilísticos, remáticos (Martín Jiménez 2015: 32).

El problema, en las poéticas tradicionales, podría descansar simplemente en la consideración de la ficcionalidad como carácter definitorio de la literariedad, pero esta cuestión se ve resuelta, en mi opinión, con el paso de las formas de enunciación a la de adopción de criterios temático-referenciales, a la distinción entre cultivo del mundo de los personajes (predominante en novela y drama) por oposición al mundo del autor (predominante en lírica y género argumentativo). El género argumentativo, al igual que el lírico, se caracteriza por el desarrollo de un mundo del autor (Martín Jiménez 2015: 42).

Martín Jiménez, apoyándose en varios autores que reivindican el lugar del género argumentativo, le asigna un lugar en su sistema de tres categorías (mundo del autor, mundo de los personajes, y mundo del autor y los personajes), que además permite conceptualizar mejor las formas híbridas (2015: 43):

Mi propuesta, en consecuencia, consiste en considerar tres categorías genéricas esenciales de tipo temático-referencial, entendidas como formas naturales y atemporales, en torno a las cuales se constituyen todas las formas genéricas existentes o imaginables. Y en dichas categorías resulta rentable y factible integrar no solo la tríada genérica hegeliana, compuesta por la lírica, la narración y el drama, sino también una categoría genérica reivindicada en la teoría de los géneros literarios contemporánea, como el género argumentativo (Lukács, 1975: 13-39; Carballo, 1954; Senabre, 1964; Champigni, 1967; Marichal, 1971; Gómez, 1981; Aullón, 1987, 1987a, 1987b, 1992; Arenas, 1997), pero también otras formas literarias que no se ajustan con facilidad a las características genéricas de las formas tradicionalmente consideradas. Así, existen textos que se caracterizan por la representación del universo de los personajes, pero cuyo escaso desarrollo no permite asimilarlos a la narración tradicional, o manifestaciones argumentativas que, sin constituir propiamente un ensayo (como ocurre con las sentencias, los refranes, los artículos de opinión...), se pueden incluir con toda propiedad en el universo del autor. Por ello, consideramos que los cuatro géneros habitualmente reconocidos por la teoría literaria actual (lírico, narrativo, dramático y argumentativo) constituyen formas genéricas de carácter secundario, que pueden ser incluidas con facilidad en la más amplia clasificación de las categorías propuestas.

Desde un punto de vista sociológico es innegable la existencia de este género, institucionalizado en el mundo editorial con características plenamente identificables y con una definición paralela a la de otros géneros literarios. Una editorial como Anagrama, junto a su Panorama de Narrativas, que recoge novelas, cuentos y otros géneros narrativos (como *Omeros*, de Walcott, poema épico), tiene colecciones de géneros didáctico-ensayísticos: Argumentos, que publica ensayos de diversa temática, como crítica literaria, lingüística, sociología, antropología y ciencias políticas; Crónicas, que abarca obras no ficcionales, periodísticas y reportajes; y Biblioteca de la Memoria, en la que se encuentran biografías, textos memorialísticos y entrevistas. Todas estas colecciones recogen obras no ficcionales con voluntad estética y, en respaldo de la opinión de Martín Jiménez (2015) de su tardío reconocimiento como obras literarias, tienden a ser posteriores como colecciones a las obras narrativas: Crónicas empieza en el 2006; la Biblioteca de la Memoria, en 1991, a diferencia de Panorama de Narrativas, que se remonta a 1969.

Hay teorías de corte clásico, de inspiración aristotélica, como la de Timoféiev (Domínguez Caparrós 2002: 110), que reconocen el lugar del ensayo partiendo de la relación de la literatura con la realidad. Así pues, el reflejo básicamente fiel de la realidad se plasma en el ensayo, de la misma forma en que lo ficticio básicamente fantástico se plasma en la épica, el drama y la lírica, y el reflejo hiperbólico, en la sátira. Dentro de lo ficticio, Timoféiev distingue el género que contiene una vivencia (la lírica) de los que contienen un carácter en acción, la épica y el drama, aquél con narración directa, este sin narración. Esta postura refleja la visión de Aristóteles de la historia, que según él reproduce la realidad.

3.2.3. Apuntes históricos sobre la epopeya y la novela

Dedicaré algunas líneas describir el hilo que enlaza estos dos géneros históricos y los describiré brevemente, ya que, por un lado, la epopeya es el género de nuestros textos de partida y, por

otro, la novela es el género más fértil entre las reescrituras de Homero, muchas fases de cuya evolución genérica han sido recuperadas en las reescrituras contemporáneas. Staiger (1966) señala que después de Homero ya no hay géneros puramente épicos, sino imitaciones, lo cual tiene sentido en la medida en que Homero es el modelo de la teoría sobre lo épico. Como forma fundamental de poesía esto es cierto, pero las realizaciones históricas del género épico-narrativo, en las que el poeta cuenta una historia por boca de un narrador o introduciendo diálogos, son perfectamente trazables y no como una historia de degradación, y abarca tanto las epopeyas tradicionales (india, griega, germánica, francesa), los romances de diverso tipo (tradicional, artístico y popular), poemas épicos cultos (heroicos y caballerescos, religiosos, alegóricos, filosóficos), poemas épicos menores (como el burlesco o los inspirados en la vida diaria) y los poemas épico-didácticos (Domínguez Caparrós 2002: 130).

Para García Berrio y Huerta Calvo (1992: 167-174), la epopeya y la novela son las dos formas complejas básicas del género épico-narrativo y se dice, aunque de manera no del todo precisa, que la novela es la epopeya de los tiempos modernos. Ambas narran acontecimientos y abarcan series totales de sucesos. La épica persigue alcanzar la imagen de lo absoluto. El género épico-narrativo tiene una capacidad globalizadora y de transformación e hibridación, admirada ya desde el Romanticismo, para crear obras singulares, que crean su propio esquema genérico, como la *Divina Comedia*, y las grandes manifestaciones épicas de la prosa, como el *Quijote* y la novela contemporánea. No es casual que el *Ulises* de Joyce tenga un argumento paralelo a la *Odisea*: hay un vínculo innegable entre estos géneros.

Sin embargo, lo que el lector moderno buscaba en la novela nada tiene que ver con lo que la edad antigua buscaba en la epopeya y, en cierta forma, podemos decir que son géneros contrarios, porque la epopeya trata el pasado como pasado absoluto, como algo intocable y concluido, una edad mítica que es pretérita de un modo distinto de los tiempos históricos; la novela, por su parte, trata el pasado como algo vivo, no cristalizado ni inapelable, sino cercano. Para Lukács, cuando el individuo entiende que su destino y su posición en el mundo son dolorosamente personales y no colectivos, cuando se da cuenta de su soledad y pierde su sentido de unión metafísica con el mundo, la epopeya pierde su lugar en favor de la novela (Rodríguez Pequeño 2008: 109). La novela no es, pues, una variante moderna de la épica, sino un género claramente distinto, igualmente narrativo, pero con un vuelco subjetivo, personal, estomacal, intimista, una expresión del mundo interno de los personajes, lejos del frío objetivismo de aquella.

Epopeya y novela son, pues, géneros épico-narrativos y pueden definirse tanto por sus características como modos fundamentales de poesía como por características formales. En la epopeya homérica se realiza plenamente el ideal de lo épico que describo más adelante al resumir la postura de Staiger. En la teoría platónica, que concede más importancia al contenido que la forma, la epopeya se asimila con frecuencia a la tragedia, pues Homero es el maestro de los poetas trágicos, por la temática y el tratamiento noble. Por otro lado, la mímica que se exigía al rapsoda es comparable a la actuación del actor trágico, que dividía su recitación en episodios, unidades más o menos completas con cierto carácter dramático. Finalmente, la abundancia de diálogo en la epopeya, el predominio del estilo directo, hace que sea bastante mimética, bastante imitativa, como en el teatro. Para Aristóteles, la epopeya es un mixto de drama y poesía ditirámica con un modo de imitación especial, ya que el autor puede hablar por su propia boca o bien ocultarse tras sus personajes y también se parece a la tragedia, por cuando imita la acción

de hombres esforzados, está en verso, tiene una elocución brillante y contiene un argumento que tiene las mismas partes (peripecia, agnición y lance patético); sin embargo, se diferencia en que tiene un verso uniforme, es narrativa, se extiende ilimitadamente en el tiempo, no requiere unidad de lugar, es más variada, permite de mejor manera lo irracional y maravilloso y no está acompañada de canto ni espectáculo. Para Aristóteles, la epopeya es inferior a la tragedia, pues se dirige a un público menos distinguido, no tiene música ni espectáculo, no es visible en la representación, es demasiado extensa y tiene menos unidad de acción (Domínguez Caparrós 2002: 123-128).

Como veremos a continuación, los géneros cambian, incorporan nuevas reglas y suprimen otras, merced a cambios en la sociedad o a la inventiva de algún autor. Como señala Rodríguez Pequeño (2018: 55) siguiendo a Guillén (2005: 146-149), así como la ciencia-ficción sustituye de alguna manera a las narraciones mitológicas y algunas novelas latinoamericanas al cuento tradicional, la novela en nuestros tiempos ejerce la función que en tiempos pretéritos ejercía la epopeya.

Puede trazarse una línea de transformación de los géneros épico-narrativos desde la poesía épica propiamente dicha, la epopeya de Homero; pasando por los subgéneros épicos en verso que, sin el carácter de la epopeya, son plenamente narrativos, como los *romans* medievales, Chrétien de Troyes; las narraciones en prosa que conservan el mundo referencial de las obras en verso, como las caballerescas, el *Amadís de Gaula*; las formas narrativas breves que desembocan en la novela corta y el cuento; y, finalmente, la novela. Este género, independientemente de sus manifestaciones en la literatura antigua y medieval, solo se vuelve protagonista en la literatura moderna y contemporánea.

La epopeya es una narración extensa que imita acciones gloriosas de personajes nobles, de temática heroica, con ritmo único y pretensión totalizadora: abarcar, en multitud de experiencias, la concepción del mundo de una comunidad con una mirada objetiva que rescate la conciencia religiosa, la vida política y social de una comunidad o una nación, por lo que puede constituir la Biblia de un pueblo. Impone una distancia ideal con el objeto que estetiza. Para Rodríguez Pequeño (2008: 108), la intervención de lo sobrenatural es un factor esencial y distintivo del poema heroico histórico. En el Medievo, el cantar de gesta refleja el espíritu caballeresco y feudal en personajes que encarnan las virtudes de los pueblos y en ocasiones representa un nacionalismo incipiente, como el *Cantar de los Nibelungos*, la *Chanson de Roland*, *Beowulf*, el *Cantar de Mio Cid*. En el Renacimiento surge otro tipo de epopeya, de raíces socioculturales completamente distintas, pues el género se amplía temáticamente en mano de autores cultos que componen obras también narrativas y heroicas, sobre pueblos antiguos o de conquista reciente, como *Os Lusíadas* y *La Araucana*; o de tema cristiano, como *La Cristiada* y *El Paraíso perdido*; ya con fines serios, como *Jerusalén liberada*, o burlescos, como *Orlando furioso*. Después de la edad clásica, el cultivo del género se hace esporádico; aparecen poemas como *Martín Fierro*, que pueden entenderse como épicos, a pesar de su carácter menos solemne. Recientemente, las condiciones para el desarrollo del género sean poco propicias, debido al el sentido crítico de la civilizada sociedad moderna, incompatible con el espíritu épico.

Entre la epopeya y la novela, se desarrollaron géneros que conservaron muchas características de la tradición oral, que terminarían por sintetizar la narrativa empírica, realista, y la fantástica, en la novela. Más cerca de lo oral están el mito, la saga, la gesta, la leyenda y la fábula, de amplio cultivo en la Edad Media, que convivieron con formas de finalidad doctrinal, religiosa, como el

ejemplo, y relatos breves, como la facecia, de intención jocosa, y el cuento medieval, todas formas narrativas anteriores a la novela moderna. En el cuento, cabe distinguir entre el folclórico, surgido de la tradición oral, y el literario, más sofisticado y que revela la imaginación de un narrador individual. A diferencia de la novela, que presenta un cosmos o mundo completo, un proceso acumulativo infinito, el cuento ofrece solo un núcleo de vida, algo extraordinario presentado in medias res, de temática muy amplia (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 174-179). Ahora bien, para hablar de la novela, debemos regresar a la Antigüedad, donde la narración escrita en prosa ya se cultivaba en subgéneros realistas o cómicos: la novela de viajes fabulosos, como la *Vida de Alejandro*; la novela amorosa, como *Dafnis y Cloe*; la novela cómica, como el *Satiricón*; y la novela de reencuentros azarosos, como *Historia de Apolonio*. En la Edad Media por momentos se borran los límites entre el cuento y la novela corta, tradición que se inaugura con Bocaccio y se desarrolla en la novela cortesana. También se cultivaron romances en prosa, de materia historiográfica, caballeresca, literaria o sentimental, que influyeron en la primera novela epistolar. Entre otros modos idealizados, la novela de aventuras, tan floreciente en el siglo XIX, puede remontarse a la novela griega y los libros de viajes, que también influyeron en la novela del oeste y la novela de ciencia-ficción. En estas épocas de transición, también se desarrolla otra vertiente, no idealizada, no romancística, la picaresca, que es uno de los antecedentes realistas de la novela moderna. Por contraste con la épica, en que los héroes poseen rasgos connaturales que determinan su acción, en el *Lazarillo de Tormes*, en línea con *El asno de oro*, el héroe por primera vez será no causante de sus aventuras, sino consecuencia de las mismas, moldeado por ellas y se verá transformado, con lo que se configura como héroe novelesco.

Con el *Quijote* podemos empezar ya a hablar de novela moderna, caracterizada por un realismo que acaba para siempre con la aspiración de la épica a sostener un universo mítico en contacto con el material, y por una aventura que atañe al plano psicológico de los personajes. En la novela la realidad adquiere un interés estético, y se vuelve realista, estomacal, crítica, irónica y humorística, rasgo este último que explotarán algunos de los mejores: Sterne, Swift y Fielding. En tiempos modernos, eclosiona el género en multitud de subgéneros: la novela de aprendizaje, como *David Copperfield*; la novela histórica en sus vertientes de aventuras, como *Ivanhoe*, y de tendencia nacionalista, como *Guerra y Paz*; la novela por entregas; la novela realista, de Balzac y Dickens; la naturalista, de Zola; hasta llegar a la polifónica, descrita por Bajtín a partir de la figura de Dostoyevski.

La novela polifónica imbrica voces, mundos y géneros; utiliza para sus fines la descripción, la narración, el ensayo, el drama, el comentario y el discurso para constituirse como el género por antonomasia, el texto de textos. Puede narrar directamente, emplear formas no literarias como el diario, formas literarias varias, de modo que queda configurar como una pluralidad de estilos que permita que cada personaje tenga una voz propia, autónoma, desdoblada de la del autor. El *Ulises* de Joyce corresponde a esta descripción de novela polifónica y *A la busca del tiempo perdido*, al limitar la acción, apunta a que el objeto de la novela no es lo que pasa, el acontecimiento, sino la vida, la existencia, su carácter no dramático.

Otros subgéneros novelísticos son la novela policíaca, propia de un mundo urbano, en la que el protagonista de la novela de aventuras se encarna en la figura del detective; la novela lírica, de tradición anglogermánica, en la que el mundo subjetivo del narrador prevalece; la novela poemática, que integra las virtudes del texto poético en un texto saturado de recursos que van

del sonido al sentido; la metanovela, que muestra un extremo grado de autoconciencia sobre el propio discurso; la novela dialogada (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 179-198).

Domínguez Caparrós (2002: 132) señala que en la teoría de romántica de Schlegel la novela es el género en que cabe todo y que la idea de que la novela es la épica de los tiempos modernos, que retomarán Lukács y Bajtín, proviene de Hegel. Para Lukács (1966), la gran épica en verso es imposible, porque resulta poco espontánea, y que la prosa ha tomado la posta en la tarea de captar el sufrimiento y la liberación del ser humano. Las diferencias entre un género y otro no se encuentran en las disposiciones interiores del autor, sino en los datos históricos y filosóficos que determinan su creación. La novela es la epopeya de un tiempo en que la totalidad de la vida no se da de manera inmediata y la inmanencia del sentido de la vida es un problema. Bajtín (1975) sostiene que la novela es diferente de los demás géneros, su héroe no es heroico e inmutable, sino un ser en evolución. Para el teórico ruso, la novela es tridimensional, transforma radicalmente las coordenadas de las representaciones temporales, reestructura la representación literaria buscando una zona de contacto máxima con el presente en su aspecto inacabado. A diferencia de la novela, la epopeya tiene su objeto en un pasado absoluto, su tema es la leyenda nacional y no la experiencia particular, y su presente está cortado por un distanciamiento épico. Domínguez Caparrós (2002: 133-134) opina que la novela se define por contraste y por la dislocación de la repartición de la poesía en épica, lírica y dramática, pues contiene elementos de las tres, a pesar de que mantiene de la épica el modo de enunciación mixto de la épica, pero que en sus constitución hay elementos que continúan las inquietudes que caracterizan a la épica. La novela no es solo la expresión de lo problemático del individuo contemporáneo prosaico y sin ilusiones, sino que puede albergar la semilla del deseo de volver a esa comunidad indestructible, de vínculos naturales entre la gente y ser de algún modo, épica.

La novela, como género dominante de nuestros tiempos y al mismo tiempo flexible y cambiante, capaz de absorber textos de otros géneros, está influyendo con su plasticidad en otros géneros tradicionalmente más rígidos. A este respecto, me interesa rescatar estas palabras de Bajtín (1975: 484) (citado en García Berrio y Huerta Calvo 1992: 231):

La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático o inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma...)

Hasta ahora he definido y descrito la epopeya y la evolución de algunos géneros históricos épico-narrativos hasta la novela contemporánea, pero, a pesar de que la he descrito por contraste con la épica, no he definido la novela moderna. Estoy de acuerdo con Domínguez Caparrós (2002: 161-164), que sigue a Lukács y Goldman, en que aislar una característica precisa y estable que la identifique es difícil, ya que se trata de un género dúctil, inasible, sumamente flexible formal y temáticamente, por lo que habría que sumar distintos descriptores para acotarla. La novela es una obra narrativa extensa en que la acción se muestra como un proceso; los héroes,

indeterminados, problemáticos y en transformación, están siempre buscando; alberga una relación conflictiva entre el mundo exterior y el mundo interior de los personajes que propulsa la acción. Puesto que en ella no hay dioses, aborda las relaciones problemáticas del individuo con el universo; hay una disociación irónica entre el mundo interior y exterior del creador; otorga importancia al mundo privado. Puede tratar cualquier tema y poner el énfasis en lo psicológico, idealista o educativo; puede otorgar primacía al acontecimiento, a la persona o al espacio; y puede ser cerrada, al reflejar un conflicto interno del autor consigo mismo, o abierta, de predominio histórico-social, si se entra en reflejar la relación del autor con su entorno histórico-social.

3.2.3.1. Vitalidad de la epopeya y la narración épica oral

Quisiera hacer algunos apuntes sobre la vitalidad de la épica oral. Graziosi (2007: 126) refiere las investigaciones del antropólogo Biebuyck, que demuestra que las narraciones épicas de los Nyanga, habitantes del actual Zaire, se ajustan extraordinariamente a las definiciones al uso de la literatura épica, en la línea de Bowra, Chadwick y Finnegan, y destaca la *Epopéya de Sundiata*, que se representa ampliamente en África occidental en varias lenguas mandé y se considera una de las mayores tradiciones orales épicas vivas, y que se remonta posiblemente ocho siglos y recientemente se ha publicado por escrito entre los clásicos de Penguin. Y este es solo un ejemplo de un fenómeno que se conoce poco, entre otros motivos porque la definición de la teoría literaria de la narración épica ha sido siempre muy restrictiva y excesivamente basada en el modelo Homero.

Así pues, la tradición épica griega es solo una de una categoría más amplia de literaturas orales, un ejemplo concreto del que se ha extrapolado una definición abstracta de género tradicionalmente demasiado rígida y que la Literatura Comparada debiera estudiar en profundidad. Los griegos se referían usualmente a los poemas de Homero como *oidē* (canción) o *klea* (gestas memorables que deben escucharse), es decir, una categoría amplia en que cabrían muchos tipos de expresión literaria oral, distinta en especificidad de *epē*, el término con que Aristoteles designa la *Ilíada* y la *Odisea* y con la que se establece la tradición del género, muy asociada a Homero (Graziosi 2007: 130).

Como mencioné en la introducción, el viaje a Yugoslavia de Parry y Lord en 1933 sirvió, además de para conocer el modelo de interpretación de la génesis y ejecución de la epopeya homérica, como demostración de que acontecimientos recientes podían convertirse en una tradición épica viva. La mayoría de las canciones tradicionales yugoslavas aludían a hechos del pasado, como la Batalla del Kosovo, en el siglo XIV. Sin embargo, el bardo Milovan Vojčić, compuso, en el tradicional estilo épico, «La canción de Milman Parry» (recogida en el apéndice de *The Singer of Tales*) y que narra los viajes y gestas de «Milman Parry el glorioso» durante la estancia de este en Yugoslavia (Graziosi 2007: 136). En opinión de Kirk (1962: 93), los logros poéticos de esta composición son deleznales en comparación con otros de la misma tradición, pero no creo que esto cuestione la idea de fondo, de que la narración épica oral puede seguir siendo productiva en el mundo actual.

En este trabajo, cuando me refiero a la escasa productividad contemporánea de la epopeya como género quiero aludir a la tradición occidental, nacida oralmente en Grecia, conocida a partir de Homero y perpetuada por vía culta por Apolonio, Virgilio, varios poetas del Renacimiento y

algunos de la Modernidad, hasta unos pocos casos contemporáneos, como el *Omeros* de Derek Walcott. No busco negar el carácter épico de otras tradiciones que, sin embargo, están poco presentes en el panorama cultural occidental, por lo que no proporcionan un modelo genérico, un marco y un horizonte de expectativas en el que el lector occidental pueda ubicarse.

3.2.4. Hibridación y géneros literarios como arquetipos

Ni desde el punto de vista del escritor, que puede basarse simultáneamente en muchos modelos, ni desde el del estudioso comparatista, la atribución genérica tiene que ser necesariamente una clasificación simplificadora. Basta una mirada a la obra de Quevedo para encontrar comedias narradas, diálogos entremezclados con comedia, entremés, auto sacramental y sermón, y muchos otros ejemplos de *contaminatio*. La novela moderna, como hemos visto, ya desde su nacimiento alberga en su seno lo multigenérico en múltiples textos insertados: el *Quijote* contiene poemas, discursos, novela corta, consejo tradicional, obras pastoriles, viaje exótico, diálogo sobre Poética, picaresca, carta, visión, historiografía (Guillén 165-166). Su caso no se diferencia mucho de *The Penelopiad*, una de las obras recogidas en corpus.

Una de las ventajas del sistema de tres categorías de Martín Jiménez es que sirve mejor que otros para explicar la hibridación de géneros (2015: 43-44):

Como veremos y precisaremos con mayor detalle en su momento, una buena parte de las composiciones denominadas líricas y ensayísticas se incluyen en la categoría de la representación de la identidad del autor, y muchas de las composiciones narrativas y dramáticas en la del universo de los personajes. Sin embargo, el conjunto formado por la lírica, la narración, el drama y el ensayo no puede dar cuenta por sí solo de la totalidad de las formas de expresión literarias. En efecto, existen formas genéricas que no se ajustan con facilidad a las etiquetas de la narración, la lírica, el drama y el ensayo, y otras que constituyen una mezcla de varias de estas formas. Sin embargo, las categorías genéricas propuestas (la representación de la identidad del autor, del universo de los personajes o de ambas a la vez) sí pueden dar cuenta de todas las manifestaciones literarias existentes o imaginables, por lo que constituyen una clasificación totalizadora y limitada con respecto al nivel temático-referencial, de igual forma que la clasificación platónica de los modos de enunciación configuraba una tipología similar con respecto al nivel enunciativo. No obstante, las formas genéricas de la lírica, la narración, el drama y el ensayo están suficientemente asentadas en nuestra tradición occidental, por lo que resulta económico seguir considerándolas como puntos de referencia que facilitan la explicación de las peculiaridades de los géneros literarios, bien entendido que no constituyen las categorías genéricas esenciales, sino que se incluyen en las mismas.

Entre los géneros no hay espacios estancos; puede haber también lugares indefinidos, como muestra Staiger (1966). Una obra de teatro, por ejemplo, puede tener elementos narrativos en su interior, porque cuenta cosas del pasado, por ejemplo. Lo narrativo se puede dar dentro de una obra dramática. Y esta indefinición de género se da en los tres niveles: género natural, histórico y subgénero. Sobre este tema de la indefinición y la hibridación de género natural insisto en el apartado de análisis de este trabajo. También es habitual, al menos en la escritura posmoderna,

que los géneros literarios se valgan de géneros extraliterarios para representar multitud de voces y lenguajes.

En terminología de Alfonso Reyes, se pueden vincular las tres funciones formales (drama, narración y poesía, las formas naturales) a las funciones materiales (prosa o verso) en cualquier combinación. En lo que a géneros naturales se refiere, ya Goethe, Byron y Pushkin han aunado la narración, el drama y la poesía (Guillén 2005: 168) en una fusión de cauces de presentación. En algunas novelas de Galdós, el drama y la novela se funden, como en *El abuelo*, una novela dialogada no compatible con la representación (debió ser simplificada para ponerse en escena). No es difícil encontrar en la literatura contemporánea casos plurigenéricos y liminares, que borran líneas de frontera, como la greguería de Gómez de la Serna, aforismo original filosófico o lírico, mezcla de humor y metáfora; la novela poemática de Pérez de Ayala en que los poemas anticipan y resumen en forma oblicua lo que la narración explica, el «nuevo periodismo» (próximo a la ficción) y el *Jardín de las delicias* de Francisco Ayala, que incluye relatos ficcionales, recuerdos no ficcionales y poemas en prosa (Guillén 2005: 169).

Ahora bien, cuando se mezclan los cauces de presentación, un género suele estar subordinado al otro, enmarcado en el otro, como cuando se proyecta una pequeña película en el marco de una obra de teatro o se inserta un poema en una novela; pero no siempre: por ejemplo, en *El libro de la risa y el olvido*, de Kundera, el ensayo histórico-político y la ficción se intercalan sin que pueda decirse cuál enmarca a cuál, y las posturas del fabulador y del historiador, que solemos considerar distintas, podrían ser la misma (Guillén 2005: 170-171).

Posiblemente me convenga remontarme aquí a la poética de Staiger (1966), quien, aunque con una terminología quizá no muy asumible desde el punto de vista estructural, ha planteado un marco teórico que permite entender la diferencia entre las formas y lo que él llama los estilos épico, lírico y dramático, que trascienden los géneros históricos cambiantes. Staiger se aparta de la pretensión de ordenar los géneros literarios en compartimentos previamente establecidos y prefiere pensar, para la clasificación de cada obra, en la combinación de lo épico, lo lírico y lo dramático, esencias inmovibles en el tiempo, universales antropológicos y hasta cierto punto independientes de la clasificación genérica y que dan cuenta de la peculiaridad de las obras literarias y de la naturaleza del hombre.

En las epopeyas de Homero, por ejemplo, que son obras épicas, no todos los pasajes son igualmente épicos, no todos albergan la esencia de lo épico, y más bien podría decirse que hay episodios dramáticos y también líricos. Naturalmente, hay una relación entre la épica y lo épico, entre el drama y lo dramático y entre la lírica y lo lírico, y en cada género seguramente se encontrará lo más relevante de las esencias de cada estilo, pero cada obra puede albergar una mezcla de esencias. Esta poética de Staiger se caracteriza por emplear términos un tanto inasibles para referirse a las características de las obras, como espíritu, alma, comprensibles pero difícilmente objetivables. Resumiré la postura de Staiger con cierto detalle, ya que en el análisis aprovecharé algunas de sus caracterizaciones.

3.2.4.1. Lo lírico

Lo lírico (Staiger 1966: 27-99), asociado al recuerdo, se caracteriza por la unidad de significación entre las palabras y la música, por la falta de distinción entre el poeta y el objeto frente al que pretende situarse, en la fusión del lenguaje con su referente, en la misteriosa e íntima imposibilidad de interpretación del sentido, en la intensidad derivada de la palabra precisa e

insustituible, lo cual dificulta la traducción a otros idiomas. Para Staiger, el poder musical de la lírica es tal que puede entenderse incluso sin conocer el idioma en que está escrito, por la evocación de los sonidos, y puede ser valiosa incluso hablando de cosas intrascendentes (1966: 33-34). Lo lírico exige una absoluta unión de forma y fondo, de lo que es prueba la adaptación de cada tema a un metro y una forma determinadas, y exige también brevedad. El poetizar es involuntario, resultante de la inspiración, lo cual no impide que pueda corregirse y afinarse. Lo lírico es inversamente proporcional a la repetición neutral del compás, que debe ser consonante con el ritmo cambiante del estado anímico y directamente proporcional a los fenómenos rítmicos personalizados, adaptados a cada emoción. Para el teórico suizo, la rima es capaz de suscitar efectos de mágica resonancia (1966: 51-52) y hace olvidar las diferencias de lo manifestado por la atracción magnética e hipnótica que produce. Las repeticiones dan cohesión a una realidad que sin ella se desharía, pues carece de conectores lógicos: es esencial en lo lírico la relativa ausencia de nexos y de marcadores lógicos, una cierta parataxis (en esto coincide con la épica, aún más paratáctica) y la falta de independencia de las partes. Para el lírico no hay una sustancia, sino accidentes; nada permanece, sino que todo es pasajero. Lo lírico no necesita de una fundamentación de la totalidad, ni una especificación del cuándo, el dónde y el quién, que son propios de la épica y la dramática. La ausencia de fundamentación es esencial, pues en el momento de inspiración el poeta no tiene conciencia del origen de esta. Buscar razones, la vía conceptual, no es propia de quien es capaz de compartir un estado anímico. El poeta lírico es ajeno a que se ponga en tela de juicio la autenticidad de su estado anímico, porque es un ser solitario (1966: 65), y este detalle no es baladí por cuanto niega la idoneidad de la poesía lírica para declamarse: «En un recitado, los poemas líricos no pueden ser justipreciados. Un recitador que lee o declama, ante una sala atestada de oyentes, poemas genuinamente líricos hace casi siempre una penosa impresión». Para Staiger lo lírico es tan íntimo que solo quizá un círculo selecto de oyentes de confianza constituiría un público apropiado, pero lo lírico solo florece en el silencio de la vida solitaria. Lo lírico no cautiva, como la épica, ni conmueve y excita como lo dramático, sino que se nos infunde en un acuerdo con el alma del poeta (1966: 66). La lírica excluye todo efecto retórico, todo arte de persuasión, toda fundamentación racional. A diferencia de las obras dramáticas que, por muy complejas que sean, una vez penetradas podemos aducir las razones de su funcionamiento, en las obras verdaderamente líricas la crítica nunca sale del terreno de lo inasible y lo inefable. Por su grado de intimidad personal, el poema lírico es ajeno a toda idea configuradora de comunidad, a toda verdad fundamentada, a toda fuerza o evidencia persuasiva. Staiger (1966: 68-69) resume las características de lo lírico de esta manera:

Unidad de la música de las palabras y de su significación, efecto inmediato de lo lírico sin un entendimiento expreso (1); peligro de deshacerse, conjurado por el estribillo o por la repetición de otro tipo (2); renuncia a la dependencia o relación gramatical, lógica y visible (3); poesía de la soledad que sólo puede ser percibida por los seres en perfecta armonía (4): Todo esto significa que en la poesía lírica no se da ninguna clase de separación o distanciamiento.

En la poesía lírica se evita toda forma de distanciamiento, pues la música anula el espacio, haciendo que el lector esté en la poesía y la poesía en el lector. El poeta dice «yo», pero no se configura ni se comprende, no es el yo de la autobiografía ni del diario, porque estos géneros implican una toma de distancia para reflexionar. En lo lírico predomina el presente y si se alude al pasado, este no está configurado y es irreductible, imposible de ser apresado conceptualmente.

El pasado es el perfume de un recuerdo, es más una sensación que no se puede nombrar que un objeto nítido de la memoria. El lector concorde líricamente es incapaz de una toma de posición, se desliza al compás del poema y cada verso lo colma de tal modo que pierde consciencia de lo anterior y lo posterior (Staiger 1966: 74).

Es interesante cómo el teórico suizo se distancia de la crítica idealista, calificando la distinción sujeto-objeto como errónea y ambigua, y reniega de calificar la lírica como subjetiva, la épica como objetiva y el drama como una síntesis, según el esquema de la dialéctica hegeliana (1966: 75). Acepta a medias, sin embargo, que la épica representa la realidad como si existiera al margen de la persona del poeta y la lírica, el reflejo de las cosas y sucesos en la conciencia individual. La confusión se encuentra en que considerar algo como independiente de la persona que lo percibe es falso, porque ningún objeto es accesible de suyo, por sí mismo, porque es objeto, porque solo puede ser percibido desde cierto punto de vista. «Objetivo», por lo tanto, no equivale a «independiente del poeta». Para Staiger (1966: 76-77), la separación del hombre del mundo exterior en virtud del cuerpo pertenece al plano épico, por lo que lo épico representa el cuerpo y, por lo tanto, manifiesta las cosas como externas. En la lírica, al contrario, no hay oposición, no hay separación; no hay, por lo tanto, ni objetos ni sujetos, no hay una luz contrapuesta de sujeto y objeto. El estado anímico, tema de lo lírico, es un objeto artificial de la observación *a posteriori*, pero en lo lírico el hombre está siempre acordado, en sintonía, embriagado u oprimido, pero siempre prendado de lo que está situado frente a él: todo paisaje, en lo lírico, es un estado del alma. Y también por este motivo hablar de presente es impreciso, ya que el poeta lírico presenta tan poco el pasado como el presente: ambos son igualmente cercanos, porque el poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino que se abre en ellas, es decir, recuerda, pero es un recuerdo del presente, del pasado y del futuro, que no se distinguen. En Staiger hay un entrelazamiento entre lo recóndito del alma y el paisaje, anudados por caudales interiores, al punto que el yo es ya una metáfora, pero no a la manera mística, en que la identificación con el todo es eterna, sino en lo efímero. Para el lírico, el alma misma es corpórea y al mismo tiempo interior y exterior, de modo que está tanto fuera de sí como en sí mismo, identificándose con lo sentido. En el poema lírico, el yo se derrite, se hace fluido y se despliega en la fusión con lo otro.

En opinión de Staiger, la necesaria brevedad de lo lírico se fundamenta en la fragilidad de esa apertura a la lucidez de lo uno en lo otro, de la fusión del yo, que con facilidad puede volver a la contraposición sujeto-objeto. El poema imita con su brevedad la brevedad de esa apertura a la fusión. Cuando el poeta abarca con una mirada su estado anímico y puede identificarlo y nombrarlo, el poema llega a su fin, o deja de ser lírico. El sentimiento puro es irreducible a lenguaje y lo lírico es el breve momento de transición entre el sentimiento y el lenguaje, que implica una función analítica. La canción sería la forma lírica más pura (1966: 94). Me interesa resaltar la siguiente idea, pues contrasta la esencia de lo lírico con la de los demás géneros (1966: 95):

En los poemas que concluyen con un esclarecimiento de los sentimientos, se manifiestan los trasfondos velados del lenguaje, especialmente las fuerzas conceptuantes. Entonces *lo lírico* cesa. En los poemas en los que al final el lenguaje se queda corto, se bordea por el contrario la intimidad del alma, que es ajena a todo análisis. Entonces el *poema lírico* cesa. El *lírico poetizar* es aquel lenguaje del alma, de suyo imposible, que no consiente ser «tomado de la palabra», en donde el lenguaje mismo se asusta de su propia y fija realidad, y prefiere sustraerse a todo intento de

asedio lógico y gramatical. Hemos de ver que en la poesía épica y dramática los rasgos esenciales del lenguaje, que en lo lírico están borrosos, aparecen claramente acuñados. Y esto revela que toda forma de poesía participa más o menos de las tres ideas de los géneros, pues ninguna de ellas, como obra de arte lingüísticamente configurada, se puede hurtar por completo a la total esencia del lenguaje.

Así pues, en lo lírico hay un conflicto entre el alma y el poder conceptuante del lenguaje, al que esta no puede renunciar del todo, a diferencia de lo dramático y lo épico. En lo lírico el lenguaje es un milagro de contradicción, algo inaprensible, un azar negligente e indigno de mérito, pues no puede producirse con esfuerzo, solo con inspiración. Lo lírico no configura obra alguna, no construye ni destruye creencias ni ideas, no demuestra nada, a diferencia del poema épico, que demuestra unidad de existencia, tiene espíritu, además de alma. Lo lírico es por fuerza breve, porque solo dura lo que dura la apertura de ver la vida como música. El poeta lírico no tiene un destino y cuando percibe la resistencia de un existir extraño, cesa su poetizar, y no tiene más opción que la vuelta a la armonía.

3.2.4.2. Lo épico

Lo épico, vinculado a la representación (Staiger 1966: 101-152), se caracteriza en el plano más superficial por un verso de medida constante, al punto que el *Mesías* de Klopstock y la *Pentesilea* de Leuthold son menos épicos por contener pasajes con ritmos libres. Esta igualdad de medida significa la imperturbabilidad del poeta, inmóvil, ajeno a los vaivenes del estado de ánimo y favorece la objetividad. Para Staiger (1966: 102), Homero contempla la vida desde un punto de vista convenientemente elegido, comparable al de Zeus desde el Ida o Helena desde los muros de Troya; observa, pero no interviene. Lo épico es afín a la digresión explicativa, que es posible precisamente porque el poeta no se siente acuciado por los sentimientos de los personajes, con los que no tiene ninguna empatía, como en el caso de la despedida de Héctor y Andrómaca, en que se permite una digresión sobre las desgracias de los familiares de esta. En lo épico siempre hay distanciamiento, siempre hay separación entre lo narrado y quien narra, lo cual no quiere decir que la voz del poeta sea invisible: Homero habla a las musas, interrumpe la narración para suplicar a los dioses y se dirige directamente como yo a algunos personajes favoritos, como Eumeo y Patroclo. Todo lo que acontece se torna objeto. A esta objetividad contribuye que el acontecer narrado se encuentre en pasado, pero este pasado no es una íntima evocación del recuerdo, sino memoria, que mantiene el distanciamiento temporal y espacial. El distanciamiento temporal en Homero se enfatiza con fórmulas que rebajan la existencia de los tiempos del poeta con respecto a la magnificencia de los tiempos de lo narrado. En Homero, con mucha frecuencia se explican los orígenes de personas y objetos, pues el propósito de la épica es «vencer la acuciante fugacidad del hombre y de las cosas» (1966: 106). Preguntar por el origen es algo ajeno a lo lírico, que no percibe la corriente del tiempo. El pasado es algo cerrado en sí mismo, que no puede ser modificado. En opinión del teórico suizo, en lo épico se acentúa la identidad, porque el poeta permanece inalterable y fija con su palabra los acontecimientos y los componentes del mundo narrado, y el poeta se alegra de que la vida sea algo «perdurable y objetivamente seguro que puede reconocer e identificar» (Staiger 1966: 108). Así, la aurora siempre tiene dedos de rosa y Aquiles tiene pies ligeros. Para Staiger, por cierto, la formularidad de epítetos y otras repeticiones épicas no excluye la interpretación estética. El poeta épico es reflexivo, reconoce

conceptos separados y el alma se regocija al conocer el objeto de manera humana al nombrarla con un signo, que lo representa, lo esclarece, lo hace palpable, lo pone delante. Esto es para Staiger la esencia de la poesía épica.

Incluso el pensamiento y la interioridad de los personajes es una cosa corpórea que el poeta puede contemplar y presentar a los ojos del oyente, comparándolos con objetos exteriores. Nombrar y describir la infinita riqueza de las cosas y sus rasgos saltantes tal como aparecen le produce al poeta un indecible placer. El amor a la claridad puede más que nada en el poeta épico, que huye del secreto. No es que lo lírico pertenezca más a la noche y lo épico al día, porque lo lírico también tiene luz, pero esta es un centelleo, un resplandor, en lugar del carácter sostenido de la luz épica (Staiger 1966: 114-115). En lo épico el amor está ausente: hay ejemplos de fidelidad conyugal, de placer por la posesión de la mujer, pero no de la felicidad del amor ni de su nostalgia. El amor no es tema épico por cuanto «diluye y disuelve los contornos de una existencia bien delimitada» (Staiger 1966: 116). Las escenas de Nausícaa en la *Odisea* ya tienen un aliento lírico y Afrodita es más bien ridícula, despojada de la gracia aniquiladora que los líricos le atribuyen. No hay asomo del poder orgiástico de Dioniso, ausente de un Olimpo donde todo está bien delimitado.

Así como lo lírico se vincula a la música, lo épico guarda relación con las artes visuales figurativas; y así como lo lírico no puede renunciar del todo a la significación objetiva, lo épico no puede sustraerse a la sucesión temporal (Staiger 1966: 117), de modo que es lo figurativo en movimiento, la acción, los objetos en el espacio y en el tiempo el objeto de esta poesía. Lo épico se complace en lo objetivo a causa del objeto en movimiento mismo; las acciones existen por sí solas. Cuando estas apuntan a una meta y están dominadas por la tensión, por la idea de finalidad, surge lo dramático. En la épica, las decisiones dramáticas son un motivo para narrar lo ocurrido de la manera más prolija posible, a diferencia del drama, en que los hombres y las cosas sirven para presentar las grandes decisiones. El poeta épico no empuja a un desenlace como el dramático, pues la exposición de los hechos no es instrumental, sino un fin en sí mismo. De ahí que su camino no sea largo, lleno de digresiones y que la terminación del poema épico no sea demasiado poderosa ni atractiva, ni en la *Iliada* ni en la *Odisea*. Así pues, parece que estos poemas no concluyen sino que meramente se interrumpen. Del mismo modo, no hay dramatismo por el hecho de que se nos anticipa el desenlace: en la *Odisea*, desde el primer canto sabemos, porque es la voluntad de los dioses, que Odiseo regresará a casa y no perecerá en ninguna de sus aventuras. En la épica, cada episodio es un fin en sí mismo, cada parte es autónoma, y el poeta se detiene a pintar cada parte el tiempo necesario para que el oyente la fije en la memoria, y entonces pasa a la siguiente.

El hexámetro tiene una extensión normal de una frase principal abarcable, por lo que favorece su autonomía (Staiger 1966: 126) y la parataxis. El teórico suizo señala oportunamente que en Homero, además, puesto que los pronombres relativos siguen percibiéndose como demostrativos, la subordinación no es cabal y los versos siguen percibiéndose autónomos sintácticamente. Sin embargo, no estoy de acuerdo, con Staiger cuando describe la lengua homérica como un artefacto primitivo y con relaciones gramaticales poco desarrolladas (1966: 128), pues es insostenible lingüísticamente. Son particularidades de la lengua homérica, artificial, heredada de una tradición estética y que apuntan a un efecto literario.

Puesto que tanto la *Iliada* como la *Odisea* están llenas de episodios, luchas entre héroes en aquella, aventuras del héroe en esta, su número puede aumentar o disminuir a medida del deseo. No son

estructuras estrictamente orgánicas, puesto que un organismo es «una estructura en la cual cada una de las partes es a la vez medio y fin, y, por consiguiente, cada una de esas partes está integrada independiente y funcionalmente dentro de un todo, siendo valiosa a la vez en sí misma y en el todo a que está referida» (Staiger 1966: 131). En la *Ilíada* podríamos suprimir episodios sin que la vida del todo peligre y hay multitud de acontecimientos, hechos, escenas, versos que desde el punto de vista de la totalidad son innecesarios. Así pues, el principio de la composición épica es la adición de las partes reunidas independientemente, y no haya nada parecido a la impaciencia de lo dramático, motivada por la incompletud de ciertas partes que reclaman un complemento para ser inteligibles y plenas de sentido. La épica mantiene la atención del oyente no por medios dramáticos, sino por las características de la parte siguiente: más rica en detalles, más terrible, más sangrienta, más amable (1966: 132). En la *Odisea*, los pretendientes mueren en un episodio ascendente, en que cada muerte es distinta y contrasta con la anterior en intensidad y detalle. El poeta épico tiene muy presente lo inmediatamente anterior y el hilo conductor, pero no el conjunto. La energía de Homero se manifiesta en independencia de cada parte.

En la épica, la voluntad de cada héroe es independiente de la de los demás, y lo mismo ocurre entre los dioses y entre dioses y hombres. Los personajes tienen libertad de acción y responsabilidad. Los héroes no se mueven por ideología, ni tienen deberes establecidos ni responden a un orden moral o político, sino a su propia energía, sin prescripciones, en busca de honor. Esto es reflejo de la sociedad de aquellos tiempos, distinta de la actual, en que el hombre es ciudadano, miembro de un Estado, que ejerce una profesión y forma parte de una vida corporativa en una comunidad de intereses con reglas morales a las que debe ajustarse (Staiger 1966: 136-137). Homero ve al hombre distinto de como nosotros lo vemos, pues nos acercamos a los personajes con un prejuicio, el de dignificar un carácter desde un marco ideológico y moral, según pautas establecidas. En la epopeya homérica, el hombre se manifiesta en su total diversidad, sin considerar la idea de la coherencia de un carácter: Aquiles es un asesino, pero es amigo de Patroclo y toca la cítara en su compañía. Homero no atiende a las relaciones o interdependencias de rasgos.

En opinión del teórico suizo (1966: 138-39), parte de la esencia de la épica reside en la civilización oral, pues la escritura permite reunir, ordenar y contemplar las partes como un todo, como un instrumento de pensamiento y, puesto que en Homero la escritura no está del todo establecida en la cultura, la épica no conoce estructuración más allá de alcances cortos. Además, sin escritura no hay una contemplación histórica de la vida del hombre, por lo que el terreno de la fantasía y la imaginación es fértil, y además no hay visión evolutiva de los seres, no hay horizontes. Odiseo es un hombre en edad madura cuando llega a Troya y también veinte años después, cuando regresa a Ítaca, al igual que Penélope, que veinte años después es una mujer solicitada que puede aspirar a muchos años de vida conyugal.

La diferencia entre épica y novela, para Staiger (1966: 140) es el desarrollo de una tensión temporal. El hombre épico vive en el presente inmediato, no toma en serio los oráculos que dan tensión al drama, es despreocupado, pierde de vista la totalidad y no puede desligarse de lo más inmediato. El destino es inexplorable y opaco. La épica, a diferencia de la lírica, está hecha para presentarse ante un círculo de oyentes: así como el poeta ve los acontecimientos, así los relata a su público, que puede difundirse y llegar a ser todo un pueblo. El poeta canta los hechos como el público está acostumbrado a verlos, lo cual genera aceptación. Lo que permanece lo fundan los poetas: según Heródoto, los dioses fueron creados por Homero y Hesíodo, y en el fondo

tiene sentido, porque son representantes de lo inmortal, de lo permanente (Staiger 1966: 144), de lo que une el pasado remoto y el presente, creando un continuo cultural.

Para Staiger (1966: 145), lo épico pertenece a un estadio de niñez del espíritu, de modo que la humanidad no puede regresar a la puridad de Homero. Una vez que ha conocido la relación y subordinación de las partes, no puede contentarse con la mera fijación de los hechos. Esto es irreparable, sobre todo teniendo en cuenta la difusión de la escritura. Después de Homero, solo se puede hablar de historia de la épica «en la medida que el concepto designe obras que exteriormente, por su modo de recitación, puedan considerarse epopeyas, o sea, relatos de gran amplitud contenidos en verso. Epopeyas en este sentido surgen también en gran número después de Homero». Estas epopeyas, sin embargo, no participan de lo épico de la misma manera: la ingenuidad de la existencia épica ya no existe, pues la civilización, más desarrollada en la medida que el hombre se vincula a una comunidad más compleja, y, posteriormente, más influida por el cristianismo, ha convertido lo bueno y lo malo en valores abstractos, y ha adquirido una racionalidad y una lógica que ponen en tela de juicio la coexistencia de dioses omnipotentes, que no convive con la contradicción. Ya no hay autonomía de cada una de las partes, el hombre se convierte en parte de un proyecto encaminado a la salvación a un proyecto futuro y un más allá que hacen del mundo visible algo subordinado: este es el mundo en que triunfa Dante.

La evolución posterior de la poesía épica, desde la Antigüedad hasta época moderna, está marcada por la preponderancia de lo lírico o lo dramático, y casi siempre dentro de una idea de organicidad incompatible con la esencia del género, salvo en los casos de Reineke y Spitteler, ese ya en una civilización que ha renunciado al plan divino del cristianismo, más secularizada y que ha perdido en cierta medida la tensión de futuro, la idea de progreso, de finalidad de la existencia (Staiger 1966: 149-152). Pero estos pormenores no tienen cabida en este trabajo. Sí deja claro Staiger (1966: 152) que la poesía puramente épica a la manera de Homero no puede volver, pero que lo épico «sigue custodiado en toda poesía como fundamento imprescindible. Incluso el lírico encuentra palabras porque el épico las ha expresado. Y justamente todo lo dramático se levanta sobre el seguro fundamento de lo épico».

Este teórico idealista sigue muy de cerca a Hegel en su caracterización de lo épico y en Hegel, como señala Schaeffer (1996: 28-30), la determinación de la esencia de la poesía épica es en realidad un análisis hermenéutico de las epopeyas homéricas, y más de la *Iliada* que de la *Odisea*, de donde se deriva una marginación de todas las tradiciones narrativas que se apartan de este modelo. La abstracción de lo épico de Staiger, pues, no parte de una base inductiva lo suficientemente amplia. Para él, la esencia de la poesía épica es la epopeya homérica, y todos los otros géneros narrativos son géneros bastardos, como en Hegel, donde la epopeya oriental o la germánica son tratadas de manera marginal, y son parte de un devenir histórico que no participa de la esencia de lo épico en la misma medida.

3.2.4.3. Lo dramático

Staiger (1966: 153-205) vincula lo dramático a la tensión. Si bien admite que el dramaturgo debe conocer los recursos de la escena, lo dramático puede existir al margen de las posibilidades de escenificación e incluso puede no ser representable, por su falta de espectacularidad; por ello, *teatral* y *dramático* no significan la misma cosa. Staiger tiene una perspectiva totalmente idealista: busca entender lo dramático no desde la esencia de la escena, sino, a la inversa, desde la esencia del espíritu dramático, que encuentra en la escena un instrumento para realizarse.

El *pathos*, como discurso que suscita pasiones, que es capaz de conmover, parece cercano al lenguaje lírico, pero para Staiger deben distinguirse: lo lírico es íntimo, imperceptible, ablanda, fusiona, disuelve, se basa en la empatía, en la concordancia de ánimo; el *pathos*, por el contrario, presupone una resistencia, una hostilidad, y no comunica un estado de ánimo, no es infundido, sino impreso o grabado. En el *pathos* hay consciencia. El discurso patético presupone un objeto, como en la épica, pero, a diferencia de esta, la dicción no lo acepta, sino que trata de anularlo. El discurso patético opera forzando al oyente, tanto en el *pathos* doloroso como en el alegre, y comunica una fuerza avasalladora (Staiger 1966: 157-160).

La vehemencia de lo dramático procede de la esfera de la voluntad. El *pathos*, a diferencia de lo lírico, puede incitar a una gran idea, a la acción, es un movimiento que no necesita ser entendido en su origen y dirección, pero tiene un origen y una meta, como el *pathos* de la oratoria política. El *pathos* es sublime, elevado, pero puede ser vacío, en tanto que de él todavía no se origina un movimiento. Siempre apunta a la transformación, a que sea lo que no es, y de ahí brota la tensión entre el presente y el futuro. Los personajes dramáticos no comprenden lo que debe ser y sin embargo se mueven vehemente en la dirección de lo que debe suceder (Staiger 1966: 160-163). El estilo patético exige la separación y diferenciación de lo representado: escenario, máscara. La escena es una consecuencia inevitable de lo patético, que exige separación del mundo de la apariencia artística del mundo de la realidad (Staiger 1966: 163-164). El héroe patético no necesita estar diferenciado psicológicamente, ya que el *pathos* lo domina: sus emociones son sumamente simples. Por ello, el que está afectado por el *pathos* pierde su individualidad y olvida la singularidad de su existencia. El héroe no está condicionado por el mundo circundante. El *pathos* es una fuerza impulsiva, una vehemente precipitación, lo cual permite que sean eficaces obras dramáticas casi carentes de acción, como *Electra* y *Los persas*: la angustia de la espera, la fuerza magnética del final sobrepasa todo (Staiger 1966: 164-166).

Existe una poesía no patética provista de tensión, problemática, cuyo efecto depende del verso final, en que el lector prosigue la lectura con una impaciencia que se agudiza y todos los pormenores dependen del final, de la meta. El epigrama, por ejemplo, puede ser muy problemático y hablar más al espíritu racional que al alma, de modo que no es tan lírico. La tensión se produce por la interdependencia de las partes: cada parte necesita un complemento, que es la siguiente, pero que arroja un nuevo interrogante, y así hasta el final, que se alcanza al límite de la paciencia. La puntuación precisa, los conectores, la hipotaxis tienen razón de ser en la estructura de lo dramático. A diferencia de lo épico, que se produce por acumulación de pormenores, en el estilo problemático, dramático, el poeta debe conocer la totalidad antes de determinar el carácter y extensión de las partes: primero fija el rumbo y luego la ruta. Y esto se plasma en las unidades de tiempo, lugar y acción, que se han tomado como normas según las épocas, pero que con su concentración (acortar el tiempo, acotar un lugar, elegir un suceso) con la reducción de lo múltiple a lo abarcable por los sentidos, necesitan un marco, es decir, de una escena que separe esas acotaciones del resto de la realidad y que así el espectador recuerde. La escena es un marco que concentra. Cada detalle apunta a una finalidad y existe en virtud de un motivo, todo tiene un punto de mira: la funcionalidad de las partes está llevada hasta sus últimas consecuencias. Solo el final revela la totalidad y el sentido definitivo de los acontecimientos, para lo cual el prólogo, si es que existe, debe dar la información justa para suscitar interés sin revelarlo todo. El héroe de un drama debe ser activo, debe progresar hacia su existencia futura y desentrañar su destino siguiendo su voluntad. Lo patético y lo problemático, las dos posibilidades

del estilo tenso, se dan la mano, como en *Edipo Rey*: el pathos impulsa hacia adelante, al igual que el problema; uno quiere, el otro interroga; cuando la interrogante es demasiado abstracta, el pathos fuerza a la simpatía; el pathos se intensifica con la interrogación (Staiger 1966: 167-179). Para Staiger, el éxito de la poesía dramática, combinación de lo problemático y patético, se encuentra en que el hombre se sitúa siempre de antemano y busca en la realidad presente el instrumento de realidades futuras que desea en el mundo. El poeta lírico no sabe nada del mundo, es ajeno, no abarca ni se pregunta por la totalidad. El poeta épico es un navegante que se traslada de un lugar a otro, atraído por lo nuevo, olvidando los puertos anteriores, y observa todas las cosas desde un único punto de vista, cosas que pertenecen a un cosmos idéntico, un mundo sin contornos. El espíritu dramático puede ver siempre lo nuevo, pero ve en cada cosa un signo, una garantía, una ilustración de un problema, un elemento de un proyecto que busca alcanzar. Se guía por una idea directriz, que se abre camino hasta encontrar un sentido a la existencia. Todo lo que no tenga que ver con la idea carece de atención para el poeta dramático. En lo dramático, se pierde la despreocupación homérica, los infinitos detalles. La comida y la bebida, por ejemplo, se vuelven irrelevantes. Lo patético y lo problemático forman una unidad natural en tanto que la lucha por tomar una decisión desemboca en una acción, pero tanto la decisión como la acción son objeto de juicio. El drama tiende a tomar la forma de un tribunal y su rango, su significación más profunda, está determinado por la apelación a una instancia de juicio suprema, como los dioses, el príncipe, que juzgarán al héroe cuya meta aspira a ser la meta última del hombre (Staiger 1966: 180-188).

Staiger nos ofrece una definición de lo trágico (1966: 189-190): «Lo trágico acontece cuando aquello que implica un sentido último universal, y que atañe por tanto a la existencia humana, se quiebra. O dicho de otra manera: en lo trágico el marco del mundo de un hombre, de un pueblo o de un estado social salta hecho pedazos». La crisis trágica surge de la contradicción insoluble entre libertad y destino y no todas las obras llamadas tragedias en la historia cumplen con ello: hay obras estremecedoras y dolorosas, dramas, que no son propiamente trágicos, pues lo trágico es un concepto metafísico, una pérdida de orientación por la destrucción de un marco de sentido, y no dramático. Solo lo dramático, sin embargo, llena la posibilidad de lo trágico, pues alumbra un mundo concebido como orden total y héroes que por una pasión persiguen precipitadamente una idea hasta las fronteras de lo incompatible, y que por lo tanto pueden darse de bruces con un descubrimiento que destruya ese mundo y derrumbe el edificio, dejando al héroe desprevenido, loco, muerto y aquietado por un cansancio desencantado. Puede darse una reconciliación, pero nunca se produce un aquietamiento definitivo, porque el hombre no puede escapar a su limitación, en la que no se encuentra satisfecho, a pesar de su esfuerzo (Staiger 1966: 188-197).

Para ilustrar lo cómico, el teórico idealista recurre a Kant, Freud, Vischer y Schopenhauer. El hombre encuentra una salida a su desesperación en el goce de lo cómico: si lo trágico destruye el marco de un mundo, lo cómico se sitúa fuera de él, al margen, lo que posibilita una actitud despreocupada. Las rupturas de la lógica ficcional, cuando un personaje se dirige al público o a la orquesta, son posibles por este situarse al margen. Lo que cae fuera del marco debe ser alegre y bastarse a sí mismo de manera inmediata. Debe provocar risa, un afecto que, originado en el cambio repentino de una expectación tensa, se resuelve en incoherencia de lo pensado con lo contemplado, en una bagatela, se pasa de lo sublime de la expectación a lo pedestre de la resolución. Lo cómico se encuentra en la nimiedad, en lo cotidiano, lo prosaico, lo ridículo, lo

procaz, como resultado de una caída desde lo sublime, serio. En la risa, para el teórico suizo, radica un enorme triunfo y una verdad indiscutible: el hombre repara en las fronteras de su propia limitación, pero ahora de modo que solo puede confirmar dicha limitación. El hombre proyecta, planea, se adelanta, pero los acontecimientos no lo destruyen, sino que lo devuelven adonde estaba. El problema y el *pathos* se resuelven por sí mismos, en un diálogo entre la tensión dramática y el aflojamiento cómico cada vez que esta se rompe. Cuanto más inclinado esté un poeta a lo cómico, más debe procurar tensión dramática, para que las interrupciones menores no disminuyan demasiado la resistencia del conflicto en la acción principal.

3.2.4.4. Hibridación y correspondencias con arquetipos

En el sistema de Staiger, todas las obras reales participan de los tres géneros en distintos grados y maneras (1966: 120, 208). Ningún poema, por ser un poema, puede ser plenamente lírico, sino que la primacía de lo lírico determina llamar líricos los versos del poema. El teórico suizo (1966: 207-257) hace coincidir los tres géneros, lírico, épico y dramático, con la sílaba, la palabra y la frase, por el predominio fónico, semántico y sintáctico, respectivamente, de cada realidad. Esto explica el orden en que trata los géneros, en que cada uno nace por oposición al anterior, está referido al anterior, lo cual implica una jerarquía. Staiger niega que esto pueda interpretarse desde un punto de vista histórico-literario como la transición a la madurez de un pueblo, como hizo el idealismo alemán. Todos los géneros se presentan cuando el lenguaje de la poesía está ya desarrollado. Sin embargo, cada género se corresponde con los grados del lenguaje descritos por Cassirer: el lenguaje en la fase de expresión sensorial, en la fase de la expresión intuitiva, en la del pensamiento discursivo. Para Staiger, las lenguas se desarrollan en esa dirección, como el lenguaje del hombre: el niño solo alcanza a la expresión emocional, sensorial, que luego pasa a tener intención y luego pasa a explicar causas. Los conceptos de lo lírico, lo épico y lo dramático representan en realidad posibilidades de la existencia humana en general porque las esferas de lo emocional, lo intuitivo y lo lógico constituyen la esencia del hombre, tanto en su unidad como en su sucesión de la infancia a la madurez. En el ser lírico, el yo flota en y con lo pasajero; en el épico, se afianza el yo que observa y el objeto observador, pero están todavía unidos, pues se confirma el uno en el otro; en el ser dramático, el hombre juzga y el yo está desligado de los objetos. A cada paso se ensancha la distancia, desde el alma de la lírica hasta el espíritu de la dramática, desde el sentir al demostrar, pasando por el mostrar. El hombre debe nutrirse de la profundidad de sus recuerdos, de su infancia, pero la sociedad solo se consolida gracias al espíritu dramático, estructurado, con una repartición de roles y leyes. De la misma forma en que las obras literarias contienen en diferente grado los tres estilos, la persona participa en alguna medida de esta polaridad entre su individualidad y el estado, entre lo fluido y lo rígido. La existencia lírica recuerda (pasado, presente o futuro), la épica la hace palpable, la presenta como si hubiese sido testigo de los hechos, y la dramática la proyecta, la desarrolla; pero los tres se ocupan del mismo ser existente. Staiger (1966: 223-224) relaciona los géneros literarios con las posibilidades de la existencia humana en la ontología de Heidegger (proyección, modalidad situacional y periclitarse), haciendo que la Poética corrobore la Ontología, y también los vincula a la visión de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Bergson, lo cual desborda el interés de este trabajo. Lo importante, en cualquier caso, es la búsqueda de coincidencia entre los estilos literarios y dimensiones universales de la manera de ser del hombre en el mundo. Sí que hay una descripción de lo híbrido que me interesa en el sistema del teórico suizo (1966: 237):

La rueda, cuyo eje es la «poesía originaria», está sustentada por los tres potentes radios de la «épica», la «lírica» y el «drama», y entre estos radios que van hacia afuera se ordenan todos los otros géneros mixtos: el monodrama, la canción monologada, por ejemplo, entre drama y épica; la plegaria, entre épica y lírica. Con ello no se piensa que se podría etiquetar cualquier poesía existen con uno de estos nombres. El «Werther», por ejemplo, en su primera parte se puede considerar como «novela lírica», y por tanto está entre la épica y la lírica; en la segunda parte, con el contrario, se acerca a la «narración dramática en primera persona» y, por lo tanto, se desliza entre la épica y el drama. (...) Las combinaciones no son ciertamente ilimitadas, pero son imprevisibles. De hecho, el esquema indica tan sólo que todo es susceptible de ser combinado con todo. Es cierto que aquí los tres radios «épica», «lírica», «drama» se destacan como los géneros fundamentales. (...)

Según esta teoría, hay, pues, una diferencia entre los compartimentos en que se pueden colocar las obras literarias (los géneros naturales, marcados pragmática, formal y en cierta medida, objetivamente) y su carácter profundo, dominado por una semántica que corresponde a una manera de ser en el mundo, vinculada a una esfera de la mente humana. No suscribo ni niego la correspondencia entre lo lírico, lo épico y lo dramático a dimensiones necesariamente universales del espíritu, ni a fases del desarrollo del hombre en la sociedad, ni a la primacía de los diversos planos de análisis lingüístico (fónico, semántico y sintáctico), pues su inmaterialidad la hace indemostrable y no tocan el meollo de esta investigación; sí suscribo, sin embargo, la fluidez y la presencia mixta de lo lírico, lo épico y lo dramático como categorías semánticas en los diversos modelos naturales, pragmáticos e históricos en que se han encarnado, pues constituyen un buen marco para explicar la hibridación de cada obra en relación con los géneros literarios. Ninguna obra agota la esencia de lo lírico, lo épico o lo dramático, y no por poseer características mixtas las obras son menos notables; ni, por otro lado, para ser perfectas, necesitan reunir la esencia de los tres estilos. No hay relación entre la puridad, por otro lado imposible, y la excelencia, pero hay géneros históricos en que el predominio de un estilo es tal que permiten comprobar la esencia de lo lírico, lo épico o lo dramático. La epopeya homérica es un género en que lo épico predomina significativamente sobre lo lírico y lo dramático, así como en la canción romántica de Goethe predomina lo lírico y en el drama de Sófocles predomina lo dramático.

Como hemos visto, en Staiger las caracterizaciones de lo lírico, lo épico y lo dramático son apriorísticas, abstractas y están enraizadas en universales antropológicos, dimensiones del alma humana que se encarnan en la literatura. Se trata de un esencialismo de corte hegeliano según el cual las formas históricas son determinaciones del Espíritu que obedecen a la necesidad del concepto. Aunque las categorías de Staiger sean goetheanas, rudimentarias, románticas e idealistas, casi podríamos decir que estereotipadas, son percibidas como reales en la comunicación entre escritores y lectores, y son útiles para ponerlas en relación con el cauce de representación en la reescritura: el cauce ideal será aquel que, aun cambiando de género natural o histórico, es capaz de mantener la esencia arquetípica de lo original. El cauce ideal de representación de la epopeya homérica será aquel que conserve lo épico del original. Podrá sumarle algunos caracteres líricos o dramáticos, pero deberá actualizar lo épico, la representación, en plenitud.

El que Staiger señale solamente tres categorías (lo lírico, lo épico y lo dramático) rompe el paralelismo con los géneros naturales considerados desde un punto de vista formal, que son

cuatro, pues en este trabajo incluyo el didáctico-ensayístico o argumentativo como género literario. En apariencia, la descripción de Staiger es cerrada respecto a la posibilidad de añadir una cuarta categoría, pues, al corresponderse con la sílaba, la palabra y la frase, con lo fónico, lo semántico y lo sintáctico, parece que han quedado agotadas las posibilidades de correspondencia. Creo, sin embargo, que sí puede hablarse de lo argumentativo como una dimensión arquetípica y que cabría, en la línea cognitivo-teleológica lírica-épica-dramática trazada por Staiger, más allá, a la derecha, de lo dramático, pues exige, obviamente, la distinción sujeto-objeto y la lúcida pintura de la realidad de lo épico y la tensión problemática de las partes al servicio de un todo de lo dramático. Si ponemos el énfasis en la capacidad persuasiva del idioma, en doblegar al receptor por medio de la razón o mecanismos irracionales, a la esencia perlocutiva y sociopolítica del lenguaje, y damos preeminencia a la subordinación de todo aspecto del texto a la obtención de una acción por parte del receptor, podríamos decir que la esencia de lo argumentativo, así como en los otros géneros son, respectivamente, el recuerdo, la representación y la tensión, es la transformación de la realidad y que, así como lo fónico, lo semántico y lo sintáctico, y la sílaba, la palabra y la frase, corresponden a lo lírico, lo épico y dramático, podríamos decir que lo argumentativo se corresponde con lo pragmático y al discurso completo como objeto. Dudo de la utilidad de extender estos paralelismos infinitamente, pero quiero hacer ver que, si Staiger hubiera vivido en tiempos en que lo argumentativo es considerado literario, épocas de integración entre la poética y la retórica, y de un mayor desarrollo de la lingüística, habría podido incluirlo en su sistema.

3.2.5. Géneros literarios como tipos de actos de habla

Lada Ferreras (2003: 40-49) hace un pequeño recorrido histórico por la teoría de los actos de habla, cuyo principal exponente es Searle (1994), aplicada a la literatura, reconociendo sus antecedentes en Wittgenstein y Austin, y su desarrollo en Ohman. Aquí no tiene mucho sentido tratar con detalle esta perspectiva histórica más que en la medida en que estas consideraciones pueden afectar al género literario y el cauce de representación.

Las condiciones que plantea Austin (1990: 56) para que la expresión sea verdaderamente realizativa son las siguientes: 1) tiene que haber un procedimiento convencional, aceptado, que incluya la emisión de ciertas palabras en ciertas circunstancias; 2) las personas y las circunstancias particulares deben ser las correctas; 3) el procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes de manera correcta; 4) emisores y receptores deben comportarse según los sentimientos y las acciones establecidas en el procedimiento. La propiedad de un enunciado depende de la suma de las circunstancias de emisión de este. Estos principios pueden aplicarse a la noción de género literario, que controla la convencionalidad del procedimiento y la conducta de las personas involucradas en el acto comunicativo. Si decir algo siempre es hacer algo, cada enunciado literario de cada género es una acción. Para Austin, sin embargo, los usos literarios del lenguaje son fingidos, parásitos y no constituyen un uso normal pleno, sino una decoloración del lenguaje (1990: 148).

Searle (1994: 25-30) retoma las ideas de Austin y parte de la idea de que hablar es someterse a una conducta gobernada por reglas que realizan acciones. Desde el punto de vista del género literario, son pertinentes la noción de acto de habla, lo que el hablante quiere decir, el significado del enunciado, la intención del hablante, lo que el oyente comprende y las reglas que gobiernan

los elementos lingüísticos. Todos estos aspectos están presentes en la caracterización de todo género literario histórico. Asimismo, la idea de que hablar consiste en realizar actos conforme a reglas aunque el emisor no sea capaz de enunciarlas ni sea consciente de ellas es precisamente el caso del género literario, un conjunto de reglas que no desaparecen porque el autor no sea consciente de ellas, y que pueden ser regulativas si explican las formas existentes o constitutivas si definen nuevas formas de conducta lingüística (1994: 87). Para Searle, sin embargo, la literatura sigue siendo una realización parásita, aunque no por ello pierde el significado originario de las palabras y los demás elementos lingüísticos.

El primer teórico en tomar en serio la literatura desde el punto de vista pragmático es Ohmann, para quien la literatura es, ante todo, un discurso intencionadamente mimético, en virtud de lo cual pierde su fuerza ilocutiva real (p. ej., enunciar, preguntar, prometer), que es mimética. Esa imitación causa la suspensión de la fuerza ilocutiva y el relieve de los efectos perlocutivos (1987: 28), que sin duda están presentes en ciertos géneros literarios que provocan claros efectos en el receptor. Como apunta Paz Gago (1988: 7), Searle rechazó las ideas de Ohmann la literatura como acto simulado argumentando que los actos de habla en literatura son ficcionales, es decir, que no se refieren al mundo real. Lada (2003: 45), sin embargo, menciona el punto de vista de Levin, para quien lo ilocutivo no está en absoluto ausente de la literatura: en la poesía lírica hay una oración dominante en la estructura profunda que expresa la fuerza ilocutiva. Lo que genera la fuerza ilocutiva es la acción por la que el poeta se proyecta a sí mismo a un mundo de su imaginación que solo podemos conocer por sus palabras. Para Pratt (Lada 2003: 46) la narrativa ficcional no se diferencia en absoluto de la narración natural. La literatura se definiría, pues, exactamente en los mismos términos que los usos del lenguaje no literario, y es que quizá no haga falta más que añadir «imitativo» a la lista de actos ilocutivos del lenguaje para entender la literatura.

La postura de Van Dijk (1980) es ideal para salvar el bache entre actos de habla aislados y literatura, ya que introduce el concepto de macroacto de habla, una secuencia de actos de habla que puede ser pensada y entendida como un solo acto y por lo tanto funcione socialmente de esa manera. Para Van Dijk, los textos literarios son rituales o impresivos y su fuerza ilocutiva, su intención, radica en la búsqueda de un efecto estético. García Berrio considera que la literatura es un acto especial de habla en el que se complica y adensa «el esquema lineal pragmático-lingüístico» por la ausencia del receptor y la distancia de su respuesta con respecto a la de la comunicación no literaria (Lada 2003: 48). Paz Gago (1988) considera que los textos poéticos son autorreferenciales: los actos ilocutivos son auténticos, pero no aluden a la realidad, sino al propio texto, que por acción de los códigos retórico, métrico e intertextual, instaura la referencia a sus propias estructuras. Pero es la visión de Pozuelo Yvancos (1995: 70-71) la más pertinente en relación con los géneros literarios, pues postula que estos determinan la pragmática de la comunicación literaria:

La pragmática necesaria a una teoría de la ficción literaria no puede, pues, establecerse desde la teoría de los actos de habla, es necesariamente otra: la que indaga sobre las modalidades en que la literatura y los géneros, como algo más que formas, pero también formas o representaciones simbólicas, generan el contexto propio en que toda obra literaria ficcional debe ser entendida. Una pragmática literaria tiene necesariamente que comenzar con una teoría de los géneros y de modelos de práctica comunicativa que éstos instituyen. Solamente de esta forma entendemos que una

novela no es un acto de lenguaje, sino un mundo con coherencia dotado de estatutos de discernimiento del límite de su propia credibilidad.

Pozuelo Yvancos pone el énfasis en la ficcionalidad como esencia de la literariedad y ve incompatibilidad entre los géneros literarios y los actos de habla como punto de partida de un análisis de tipo pragmático, pero en realidad se da una confluencia de estos puntos de vista, ya que los géneros albergan en su seno las reglas por las cuales deben entenderse como locuciones, por un lado ficcionales o no, y por, otro como actos ilocutivos y perlocutivos, que es una posición que rescata Schaeffer (1996) cuando destaca las características de la enunciación para caracterizar los géneros literarios. Por otra parte, como recuerda Domínguez Caparrós (1988: 10), la ficcionalidad no tiene carácter textual, como suele decirse, sino pragmático: lo que permite la percepción de un texto como ficcional son cuestiones pragmáticas contenidas en las convenciones del género, que dejan en suspenso el funcionamiento normal de las fuerzas ilocutivas, normalmente asertivas, para poner en primer plano la mimesis. Coincido totalmente con Lada (2003: 49) cuando resume la problemática de la siguiente manera:

La afirmación de una supuesta falta de fuerza ilocutiva proviene de una clara confusión entre dos niveles bien diferenciados de la teoría narratológica. Por una parte se establece un proceso de comunicación entre el autor y el lector a través de la obra literaria, en donde la fuerza ilocutiva de esta está intacta, mientras que, por otro lado, existe, igualmente, un proceso comunicativo en el mundo ficcional, en el cual los actos de habla conservan su fuerza ilocutiva y sus efectos perlocutivos, dentro de los límites de la obra literaria.

Simplemente extendería esta descripción aplicada a lo ficcional a los géneros literarios no ficcionales, en los que las fuerzas ilocutivas y perlocutivas se manifiestan de modo paralelo. Schaeffer (1996) recupera la taxonomía de los actos de habla de Searle (1994) y la vincula a los géneros literarios, con una perspectiva que puede ser muy útil en visión pragmática y retórica con la que quiero que se interprete el acto de reescritura, pues todo texto cumple una función y la relativa correspondencia de funciones es uno de los elementos del cauce ideal de representación que he descrito anteriormente.

Así pues, algunos géneros literarios están ligados a actos ilocutivos específicos, como describir, es decir, al objetivo comunicativo que cumple un enunciado, como presentar un estado de cosas en una descripción. En la taxonomía de Searle, hay: 1) actos asertivos, que dicen a otro cómo son las cosas; 2) directivos, por los que se trata que otro haga cosas; 3) promisivos, por los que uno se compromete a hacer cosas; 4) expresivos, con los que se expresan sentimientos y emociones; 5) declarativos, con los que se intenta cambiar el mundo a través de lo que se dice. Schaeffer (1996: 72-73) afirma que los actos de lenguaje no ficcionales cumplen con estas funciones al igual que los ficcionales: el relato es un acto asertivo y la mayor parte de la poesía lírica es expresiva. Más raros son los actos directivos, declarativos y promisivos, que suelen estar vinculados a prácticas discursivas serias, pero que por mimesis formal pueden simularse e incorporarse al registro lúdico, más habitual en la literatura. Del mismo modo, la mayoría de actos ilocutivos vinculados a la literatura se relacionan con actos asertivos o expresivos. A este respecto, Schaeffer advierte (1996: 72):

Pero hay que hacer una precisión importante: como la mayoría de los nombres que identifican prácticas literarias clásicas se refieren a prácticas discursivas de orden

lúdico, eso implica una *desrealización* de los actos ilocutivos correspondientes, produciéndose una desrealización por mimesis funcional o por desanclaje comunicacional, como es el caso, por ejemplo de los actos ilocutivos expresivos utilizados en la poesía lírica.

En mi opinión, una manera de conciliar la postura entre quienes niegan la teoría de los actos de habla para explicar la literatura y quienes la consideran válida es adoptar dos posibles niveles de análisis de las obras literarias en términos pragmáticos: primero, tomar las obras íntegras como un solo mensaje que cumple una función o más de una función, y segundo, analizar los actos de habla de los que está compuesta la obra, por separado, y valorar el predominio de unas funciones sobre otras. Creo que la segunda perspectiva, aunque descriptiva, tiene poco rendimiento analítico, por cuanto la obra en su conjunto recodifica el valor de cada una de sus partes. Por ejemplo, una obra de teatro tomada como conjunto es difícil de clasificar como acto comunicativo, porque adquiere su unidad como acto discursivo de manera indirecta: es un montaje de acciones y actos discursivos que pueden cumplir todo tipo de actos ilocutivos: asertivos, promisivos, directivos, expresivos o declarativos, que en su conjunto imitan la realidad. Algo similar puede decirse del resto de géneros literarios naturales. Sin embargo, desde un punto de vista ilocutivo creo que siempre se puede recurrir a la expresión como función totalizadora, aunque en la mayoría de obras que desarrollen un mundo ficcional de personajes lo asertivo esté siempre presente en gran medida. Y si no optamos por lo expresivo o lo asertivo para describir la literatura, quizá pensar en lo imitativo como nueva categoría ilocutiva salve el problema: así como describimos, prometemos y damos órdenes, una de las cosas que hacemos con el lenguaje es imitar, que no es una función exclusiva de la literatura. Se trata de una imitación con efectos perlocutivos estéticos, de la misma forma en que otras imitaciones, como la de la mímica o el chiste, provocan simplemente la risa.

Ahora bien, así como en términos ilocutivos el género dramático puede resultar oscuro si no recurrimos a lo mímico, como acto perlocutivo sí que tiene pleno sentido. Como señala Schaeffer (1996: 73), ciertos subgéneros se relacionan con funciones perlocutivas específicas, como la comedia, que busca provocar la risa, hasta tal punto que cualquier representación que busque hacer reír es una comedia; la tragedia, de modo análogo, quiere provocar la catarsis y la liberación de emociones. Entre las obras narrativas, el relato pornográfico, por ejemplo, busca causar excitación sexual. Aunque no constituyan un género estrictamente, las obras moralizantes o propagandísticas buscan cambiar el comportamiento de sus destinatarios, por lo que tienen también una función perlocutiva. En el plano de lo no ficcional, el panfleto y el manifiesto buscan incitar a la acción muy directamente, al igual que el discurso deliberativo. De la epopeya, por otro lado, puede decirse que produce cohesión social y sublima los impulsos violentos y los adapta a la sociedad.

La distinción entre función seria y lúdica (Schaeffer 1996: 73-74) de los actos de habla también es pertinente para estudiar los géneros literarios, principalmente en su dimensión histórica. Muchos géneros históricos están vinculados a funciones sociales específicas nada lúdicas, como las lamentaciones, las oraciones, los cantos fúnebres, los himnos religiosos, los discursos de gala, sobre todo en las civilizaciones orales. Todos estos géneros tienen funciones perlocutivas muy definidas. La mayoría de los géneros literarios, sobre todo los de la tradición literaria clásica, sin embargo, pueden considerarse como productores de actos discursivos lúdicos.

La teoría de los actos de habla de Searle (1994) tiene algunas limitaciones para ser aplicada a la literatura, pues cada acto de habla literario es una realidad más compleja que una oración y está dominada por una polisemia constitutiva, además de que la función de lo literario en esta civilización escrita no está tan codificada socialmente como los valores lingüísticos de los actos de habla simples. Las marcas literarias por las cuales un mensaje va más allá de su referente para cumplir una función son mucho menos estables que las que una oración tiene para constituir un acto de habla que realiza claramente una función como preguntar, prometer, desear, etcétera. En literatura lo que Searle (1994: 28-29) llama expresabilidad no es suficiente como principio comunicativo. La distancia que hay en literatura entre los actos de emisión y los actos proposicionales constitutivos de una obra y su valor general como acto ilocucionario puede ser enorme, pero la existencia de los géneros literarios sirve precisamente para dominar esa dispersión de la codificación.

En términos generales, la literatura, como todos los actos humanos, tiene una repercusión en la realidad y una finalidad, que podríamos llamar estética y que podríamos relacionar con los conceptos de *docere et delectare* heredados de la tradición horaciana. Chico Rico (1988: 217-218) diferencia las funciones perlocutivas del género argumentativo y narrativo de esta manera:

(...) si una superestructura o estructura composicional global se adscribe al tipo macroestructural retórico, cuya principal función perlocutiva es, en general, la persuasiva acerca de hechos presentes, pasados o futuros, su componente de cuarto grado de constitución de modelo de mundo debe poseer instrucciones referentes, fundamentalmente, a la elaboración de un modelo de mundo de lo verdadero y, en algunas ocasiones, como hemos visto, también de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil. Sin embargo, si la superestructura denota el tipo macroestructural narrativo, cuyas principales funciones perlocutivas son la docente y/o la deleitosa, su componente de cuarto grado de constitución de modelo de mundo debe estar basado en instrucciones relativas, especialmente, a la elaboración de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil o de un modelo de mundo de lo ficcional no verosímil.

Chico Rico describe en estos términos la relación entre la elocución, la intención pragmática ilocutiva y la elocutiva docente y deleitosa en los textos literarios en los que compiten las dos dimensiones del efecto literario, el deleitoso y el docente (1988: 336-337):

Los efectos perlocutivos que de su interpretación por el receptor se derivarían responderían, fundamentalmente, a una intencionalidad docente o docente y deleitosa en el productor, teniendo presente el hecho de que al efecto perlocutivo deleitoso contribuiría, sobre todo, el carácter elocutivamente ornado de la microestructura textual. Por el contrario, el hecho de que una estructura composicional en el nivel del macrocomponente sintáctico altere la ordenación lógico-temporal de los estados, procesos y acciones narrados, en vez de contribuir a centrar la atención del receptor sobre el conjunto de seres, estados, procesos y acciones que configuran la estructura de conjunto referencial intensionalizada en el texto, obligan a centrarla sobre sí misma, como forma. Con ello, los efectos perlocutivos que se derivarían de su interpretación por el receptor responderían, sobre todo, a una intencionalidad deleitosa o deleitosa y docente en el productor, teniendo en cuenta el hecho de que al efecto perlocutivo docente contribuiría, fundamentalmente, la naturaleza inventivamente semántico-extensional de la estructura de sentido.

Naturalmente, hay géneros literarios en que las dos caras del efecto perlocutivo pueden encontrarse en diferente medida. Es esperable que en las obras del género didáctico-ensayístico, por muy estetizantes que sean, predomine la intención docente (como en *Nessuno*, de De Crescenzo), mientras que en los otros géneros naturales, salvo casos particularmente moralizantes, predomine lo estético. Puede haber novelas didácticas y moralistas (y las dos adaptaciones de David Bruce contenidas en el corpus lo son), género popular en el Medievo, poesía didáctica (Hesíodo), fábulas en prosa y verso obviamente didácticas, las moralidades como género teatro, etc. La estrategia astuta de la literatura, sin embargo, ha sido siempre entremezclar una dimensión y otra, en todos los géneros literarios, pues lo estético abre las puertas a lo didáctico e ideológico, que suele deslizarse en las conciencias de manera más o menos subrepticia. Y esto puede ponerse en relación con la importancia del mito que veíamos en la introducción: parte de la finalidad didáctica es la transmisión de mitos, que son la única manera de dar sentido a la experiencia, a la infinita dispersión de emociones y sensaciones que inunda nuestras conciencias. En la epopeya homérica se aprecia la importancia de la patria, el heroísmo y el sentido de comunidad que dan estabilidad a nuestras conciencias; también se da sentido al viaje, a la búsqueda de conocimientos, al reconocimiento de la identidad, a la necesidad de cambio y la mortalidad del hombre. Otros géneros literarios transmiten este tipo de contenido mitológico, pero la epopeya, con su hipnótica, detallada y enhechizante transmisión oral de mitos estructuradores de la experiencia, reduce la angustia y la falta de sentido de la experiencia humana más nítidamente que ningún otro. Y por eso es importante, entre otros motivos, analizar hasta qué punto es un género vivo, pues si dejara de estar capacitado como marco comunicativo, esa función perlocutiva, que más que social es humana, antropológica, corre el riesgo de perderse. Esto nos lleva a la consideración de un concepto central de la pragmática comunicativa y la recepción literaria: el horizonte de expectativas.

Según García Barrientos (1996: 54-55), el origen de la orientación pragmática, el hecho de privilegiar la figura del lector o auditorio, tiene su origen en la retórica. La obra literaria se define por su capacidad de provocar el efecto adecuado en los lectores y las virtudes del autor residen en su capacidad para lograr un efecto estético, dependiendo del género literario. Las normas artísticas derivan de las necesidades y demandas del público al que la obra va dirigida. La aplicación de la teoría retórica a la poesía se encuentra ya en el *Ars Poetica* de Horacio, para quien la finalidad de la literatura es resultar provechosa o deleitar (*prodesse et delectare*). Posteriormente se introduce desde la retórica la finalidad de conmover (*movere*). Los métodos para lograr los efectos se formulan como preceptos o reglas, que sirven tanto para que el autor escriba la obra como para que el crítico la juzgue. Ya he mencionado cuál era o podía ser la recepción de la poesía homérica; sería posible estudiar cuáles son los preceptos por los cuales se logran esos efectos (*delectare, prodesse, movere*), que son de naturaleza retórica.

Para García Barrientos (1996: 60), el lector implícito, definido como el «conjunto de condiciones necesarias para que una obra literaria produzca sus efectos, esto es, para que su contenido potencial resulte plenamente actualizado en la lectura» es un concepto central en la recepción literaria. Las condiciones a las que alude están determinadas en el texto por el autor y en conjunto son una competencia que el texto a la vez exige y produce. Así como el lector contemporáneo occidental, en general, no es el destinatario ideal de los *Vedas* o el *Poema de Gilgamesh*, porque no cumplen las condiciones necesarias para actualizar el contenido potencial del texto, sí lo puede

ser de una novela contemporánea, porque posee la competencia necesaria y es capaz de realizar interpretaciones legítimas, llenar los «espacios en blanco» previstos en el texto, capaz de obtener la plusvalía de sentido que se revela en la lectura.

La teoría del doble cifrado (García Barrientos 1996: 64) también nos es útil para explicar los posibles problemas de recepción de la epopeya homérica y la solución planteada por algunas reescrituras. El primer cifrado, el lingüístico, queda razonablemente salvado con una buena traducción, pero el segundo cifrado, con signos de muy distinta naturaleza y pertenecientes a diferentes códigos, como el histórico, el artístico, el de género, etcétera, no puede ser tan fácilmente superado por el lector contemporáneo. En la lectura de la *Ilíada*, el lector puede quedarse con un significado bastante cercano al del original, pero probablemente se le escapará el sentido último y la significación cultural del discurso. Al no conocer el código épico, no captará el sentido de muchos elementos; si no conoce el código mitológico, no entenderá a los personajes y las historias que hay detrás de ellos, no entenderá la función de la profusión de símiles, propia del estilo homérico, ni verá sentido en los epítetos, no comprenderá la función de hacer explícita la filiación de cada héroe, pasará por alto todas las consecuencias de la oralidad, no tendrá presentes las finalidades de la obra ni contextualizará el texto en el marco de una civilización concreta.

Para García Barrientos (1996: 79), el género es una especie de molde que el lector debe conocer de antemano y que sirve de horizonte de expectativas para el lector, como marcador que indica el carácter literario, estético, de determinados textos. Otra vez, si el lector no está familiarizado con el género de la epopeya no sabe qué esperar del texto, no se cumple la ley de que todo texto debe tener algo conocido para ser comprensible y algo novedoso para ser de interés. Si todo es novedoso, el lector se pierde. Las reescrituras contemporáneas, al dotar al universo homérico de un género reconocible, crean un horizonte de expectativas, un molde conocido, que permite que la historia, sea o no conocida por el lector, sea de interés, permitiendo así el placer estético.

Como he señalado antes, al resumir la teoría de Staiger, en su dimensión arquetípica lo puramente lírico está completamente alejado de cualquier intencionalidad; es meramente expresivo en el plano ilocutivo e ignorante de la dimensión perlocutiva, que sin embargo cumple, pues deleita. En las obras en que predomina lo épico no hay tampoco una lucidez retórica muy desarrollada, pero sí la consciencia de un receptor que quedará atrapado en un mundo rico en detalles, ilocutivamente asertivo, lleno de descripción deleitosa, que secundariamente podría ser también docente, pues encierra objetos culturales valiosos. En lo dramático hay una plena consciencia del receptor y plenos recursos ilocutivos para que el efecto estético cultive y entrelace ambas dimensiones, deleitosa y docente, porque, por otro lado, su frecuente realización espectacular puede causar una impresión que deje una huella que modifique la conducta del receptor. Lo que antes he dado en llamar «argumentativo» en tanto arquetipo es la encarnación de la lucidez pragmática, plenamente retórico y perlocutivo. Puede ser rico en formas perlocutivas a nivel micro, albergar lo expresivo, lo asertivo, lo declarativo. Puede cultivar el deleite y la enseñanza, pero todo lo instrumentaliza y subordina a la modificación del pensamiento y la conducta del receptor.

Para concluir esta sección, resumiré mi postura con respecto a la pragmática. La teoría de los actos de habla de Searle es aplicable a los hechos literarios, pero las funciones ilocutivas son mucho más analizables en el interior de las obras literarias, en los enunciados por separado, que en la

obra en su conjunto. Las funciones perlocutivas sí que pueden identificarse con macroactos de tipos determinados. En los géneros literarios, conjuntos de normas que incluyen la pragmática comunicativa y crean horizontes de expectativas, predominan unas u otras funciones ilocutivas, que sin embargo suelen quedar desvaídas al tratar el mensaje en su conjunto, y, por lo contrario, sí tienen un valor perlocutivo, abstracto si se tiene en cuenta la literatura en su conjunto (enseñar y deleitar), más concreto si se tratan subgéneros (comedia, tragedia, relato pornográfico) o géneros históricos específicos, sobre todo si están vinculados a prácticas sociales (el epinicio, por ejemplo). Los cauces de representación pueden analizarse en relación con la reproducción de las funciones pragmáticas: el cauce ideal permitirá la producción de un efecto estético, didáctico o social comparable al del texto fuente, que es la base de la traducción funcional: el paralelismo pragmático, perlocutivo e ilocutivo, que permite obviar la equivalencia locutiva.

3.2.6. Géneros literarios y cauce de representación

3.2.6.1. ¿Presentación o representación?

Guillén (2005) y Rodríguez Pequeño (2008) difieren en el uso de este término. Mientras que el primero habla de *cauce de presentación*, el segundo prefiere *cauce de representación*. Se trata del mismo concepto, heredado de los radicales de presentación de Frye o los cauces naturales de comunicación. Sin embargo, aquí introduciré una distinción entre una noción y otra que espero sea pertinente: emplearé *cauce de presentación* para referirme al género literario en un contexto no transductivo, como la adecuación institucionalizada entre un contenido y una forma. Con *cauce de representación* mi intención es aludir al género literario adoptado en una reescritura. Desde un punto de vista intertextual, podría argumentarse que toda presentación es una representación, y no es mi intención refutarlo, pero en una dinámica de búsqueda de un cauce formal no ya para un universo semántico solo, un contenido puro, sino de una unión de forma y contenido determinada, parece más adecuado hablar de representación. Así pues, el cauce de representación será el género literario desde el punto de vista de la reescritura.

3.2.6.2. Cauce de presentación

Para Guillén (2005: 176), que sigue de cerca a Frye, la narrativa, la lírica, la dramática y la oratoria (un discurso monológico ni rítmico ni cantado) son los cauces de presentación. La idea que subyace al cauce, parece que heredada de la retórica tradicional, es la noción de que la producción va de la *intellectio* a la *actio*, de que si, bien se pueden realizar simultáneamente varias operaciones, en principio se pasa de la *inventio* a la *dispositio*, a la *elocutio*; es decir, el sentido de la producción es del contenido a la forma. Por lo tanto, todo universo de contenido buscará su cauce de presentación. Parece conveniente la idea de cauce para referirse al género literario, porque resalta la noción de camino, de vía; sugiere una dirección, una forma continente que orienta, una materia contenida canalizada y, principalmente, un flujo que va del contenido a la forma, o de la unión de un contenido y una forma a una nueva unión de contenido y forma.

3.2.6.3. Cauce único e ideal de presentación

El cauce único de presentación es la relación necesaria de un tipo de modelo de mundo con un subgénero determinado. En principio, el contenido determina la forma, la extensión determina la intensidad, aunque en ocasiones la forma determina el género. Rodríguez Pequeño (2008: 68) ilustra este punto con la novela picaresca, que es inconcebible sin la forma autobiográfica. Esto significa que no hay más posibilidades formales para representar ese universo semántico que la de la forma descrita. El cauce ideal de presentación es la relación horaciana de conveniencia y adecuación de la forma al contenido.

3.2.6.4. Cauce adecuado de representación

En este trabajo, es la relación entre la forma y el contenido en que este puede manifestarse de manera suficiente, sin mutilaciones ni graves perjuicios del universo semántico, la estructura de conjunto referencial, del texto original. La relación de adecuación o inadecuación entre un contenido y una forma es un continuo que depende de la hibridación del género y de la estructura de conjunto referencial, pero en principio todo género natural que permite la expresión completa del universo semántico y el modelo de mundo del original es un cauce adecuado de representación.

3.2.6.5. Cauce ideal de representación

En este trabajo, es aquel cauce específico, posiblemente especializado temática y formalmente, que explota de la mejor manera posible la capacidad expresiva de la obra original. Es la suma del cauce adecuado de representación a características posiblemente agénicas en la historia literaria o no necesariamente genéricas en términos históricos, que restituye de la mejor manera posible no solo el mundo semántico del texto fuente, sino también que le dan una forma equivalente en lo pragmático, que le permite reencarnar en un contexto nuevo la experiencia literaria que habría podido producir el texto fuente en su contexto original, en términos ilocutivos y perlocutivos. El cauce ideal de representación transfiere de la mejor manera posible no solo el contenido del original, sino también aspectos de su forma. Implica, naturalmente, la plasmación del mundo del autor, el de los personajes o el de ambos, pero no basta con eso: debe transferir lo lírico, lo épico, lo dramático o lo argumentativo de la obra original.

El cauce ideal de representación de una reescritura (que puede ser más de uno), pues, es la forma genérica que reúne el género literario natural (ensayístico, lírico, dramático, narrativo) que permite el desarrollo completo de la semántica de la obra original, que reproduce las funciones pragmáticas (ilocutivas y perlocutivas) y situacionales en que un género entra en contacto con su receptor (escrita, oral) y restituye lo mejor posible las características arquetípicas (lo lírico, lo épico, lo dramático, lo argumentativo) del original. En relación con la traducción funcional, concepto que explicaré en la siguiente sección del marco teórico, es la reunión de todos los aspectos genéricos que la hacen posible.

Resumen terminológico

- Género natural. Clase de texto literario abstracta, estable en el tiempo y de base pragmático-estructural.

- Género poético-lírico. Género natural ficcional sin historia ni narrador, caracterizado por la expresión de los sentimientos y la desrealización.
- Género épico-narrativo. Género natural ficcional con historia y narrador, cuya esencia es la representación del mundo externo.
- Género dramático. Género natural ficcional con historia pero sin narrador, cuya esencia es el diálogo.
- Género didáctico-ensayístico. Género natural no ficcional, argumentativo, con propósito didáctico o ideológico y forma frecuentemente estetizante.
- Subgénero literario. Subdivisión de un género natural dependiente de aspectos referenciales y temáticos.
- Género histórico. Concreción de los géneros naturales, plasmada en relaciones entre contenido y forma que cambian a lo largo del tiempo.
- Epopeya. Género histórico épico-narrativo complejo que busca alcanzar la imagen de lo absoluto, de punto de vista objetivo, temática heroica, presencia de lo sobrenatural y forma de verso regular que fija la conciencia social de una comunidad.
- Novela moderna. Género histórico épico-narrativo complejo de gran plasticidad, cuyo héroe es un ser en evolución y evita la distancia, buscando una zona de contacto máxima con el presente inacabado y a través de la descripción de la experiencia particular.
- Lo lírico. Modo simbólico-arquetípico de expresión del recuerdo, sin distinción entre el yo y el mundo.
- Lo épico. Modo simbólico-arquetípico de la representación, con distinción entre el yo y el mundo, pero sin tensión.
- Lo dramático. Modo simbólico-arquetípico de la tensión, con conciencia de la estructuración, pero sin conciencia plena de persuasión.
- Lo argumentativo. Modo simbólico-arquetípico de la transformación de la realidad por medio de la persuasión.
- Cauce de presentación. Relación de conveniencia entre contenido y forma, vía por la que se canaliza intensionalmente un universo referencial.
- Cauce de representación. Cauce de presentación desde el punto de vista de la reescritura: es el género literario al que puede trasladarse una obra en su transformación.
- Cauce adecuado de representación. Cauce de presentación suficiente desde el punto de vista estructural pero que no explota todas las singularidades pragmáticas o arquetípicas del género del texto fuente.
- Cauce ideal de representación. Género literario que permite la plasmación de la estructura del género de partida y además su equivalencia pragmática y arquetípica. Coincide con lo que en las reescrituras llamo traducción funcional.

3.3. En torno a la reescritura

A continuación trataré algunos conceptos relacionados con la reescritura que emplearé en los capítulos de análisis. Los abordaré en orden creciente de especificidad, de acuerdo con el objeto de estudio de este trabajo, del concepto más general, la intertextualidad, demasiado laxo para describir el corpus, centrándome en la reescritura y sus variantes, hasta el más estricto de traducción funcional, útil para describir solo unas pocas obras del corpus, como veremos más adelante.

Salvo en el concepto mismo de reescritura, donde he tenido que poner algunos límites para acotar la materia de estudio, ya que el término es demasiado abarcador o polisémico en la mayoría de teóricos, por regla general me he limitado a recoger definiciones, sin mayor aportación personal. Simplemente he buscado adherirme a ciertas definiciones operativas y puntos de vista de especialistas, como Genette (hipertextualidad), Doležel (transducción), Albaladejo (traducción en su vertiente cultural), Sanders y Vermeer (adaptación, traducción funcional), que tomaré como punto de partida. He añadido una breve comparación, tomada de Ramírez Caro, Pfister y Pavlicic, entre la intertextualidad moderna y posmoderna porque creo que es muy ilustrativa de la actitud que hay detrás de las adaptaciones y las apropiaciones en nuestros tiempos. En los capítulos de análisis brotarán algunos conceptos que no trataré aquí para evitar las repeticiones.

Como apunta Balodis (2012: 22-23), existe una noción cada vez más generalizada, con sus raíces en Eliot, de que toda obra de arte deriva de otra obra de arte, y la adaptación, la imitación, la alusión, el travestimiento, el pastiche y la cita son procedimientos aceptados y potentes de hacer arte, al punto que en opinión de algunos, los buenos escritores toman prestado y los grandes escritores roban. La diferencia entre robar y tomar prestado es reveladora del valor de la obra de arte resultante: aunque ningún hurto constituye un triunfo definitivo, si la reescritura es suficientemente independiente como obra de arte, el original queda oscurecido, relegado, de algún modo reemplazado; en el préstamo, en cambio, el texto originario sigue vivo y mantiene su relevancia, pues sigue siendo propiedad del autor primero y la obra nueva simplemente viene a añadir significado a la anterior. En este marco teórico las formas de reescritura oscilarán entre el préstamo, de espíritu más posmoderno, y el robo, que encarna valores más propios de la modernidad.

3.3.1. Interdiscursividad

La interdiscursividad es un concepto acuñado y desarrollado por Tomás Albaladejo (2005, 2007a, 2007b, 2008, 2010) para designar la relación, en primer lugar, entre discursos; en segundo lugar, entre discursos y clases de discursos; en tercer lugar, entre las disciplinas que se ocupan del estudio, la producción y la interpretación de los discursos. Es distinta de la intertextualidad, que se queda en el estudio de la transferencia de temas, estructuras y porciones de texto de unos textos a otros. El análisis interdiscursivo, por el contrario, permite la incorporación de criterios retóricos y comparatistas, y puede usarse como instrumento teórico-crítico de análisis, descripción y explicación porque puede abordar los elementos comunes y diferenciales de los

textos literarios y de los textos retóricos. Para Albaladejo (2010: 21), la interdiscursividad abarca a la intertextualidad, ya que las relaciones entre los textos, que se definen tanto por lo que son como por lo que no son, pueden existir al margen de la posible influencia detectable microestructuralmente.

Un excelente ejemplo de análisis interdiscursivo entre clases de discursos es el de Lada Ferreras (2012), aplicado a la narración oral literaria, que para ser descrita en todos sus aspectos se compara sucesivamente con el texto narrativo folklórico literario, el discurso narrativo oral literario digital, el texto narrativo literario convencional, el discurso dramático y, finalmente, el discurso retórico. Los tipos de discurso con los que se compara comparten algunos rasgos, pero difieren en cuestiones pragmáticas, semánticas y sintácticas que tienen repercusiones genéricas. Para explicar la estructura y la función de un discurso, el método une la teoría literaria y la retórica en un marco que permite la entrada de todo tipo de teorías relacionadas con la cultura y la sociedad, que otros han utilizado para explicaciones de tipo ideológico.

Martínez Fernández (2001: 78) reserva el concepto de interdiscursividad a las relaciones no entre texto y texto (que serían intertextuales), sino a las que mantiene un texto con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente, y otros autores insisten en esta dimensión ideológica del discurso. Ramírez Caro (2000: 137) define la interdiscursividad como la manifestación de la polifonía de los textos o «la expresión de la ideología y la formación discursiva de las formaciones sociales por las que atraviesa el texto». Cros (1986: 116) describe el texto, desde la interdiscursividad, como la materialización de discursos que se relacionan de maneras variadas, fenómenos de conciencia, plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad, la versión semiótica, a partir de posturas ideológicas, de las contradicciones sociohistóricas del autor. Para Ramírez Caro (2000: 146-147), que sigue a Cros, todo acto de palabra, incluida la literatura,

pone en juego un interdiscurso que imprime en el texto las huellas discursivas de una formación ideológica enmarcada en una formación social (...). Una lectura interdiscursiva, entonces, tendría como finalidad identificar las huellas discursivas de una formación ideológica y los contornos de la formación social correspondiente.

No desarrollaré más ampliamente esta vertiente del concepto (emparentada con el análisis del discurso), ya que no es particularmente pertinente en este trabajo, que se ocupa más de aspectos formales, en los que lo ideológico interviene solo de manera secundaria. Por el contrario, la idea más global de Albaladejo puede aplicarse a buena parte del análisis posterior, puesto que toda reescritura implica una relación entre discursos en distintos planos (textual, ideológico, pragmático) y toda atribución de género literario es precisamente la relación entre un discurso y una clase de discurso, entendido globalmente. Toda forma de reescritura, toda clasificación textual es una clase de discurso que puede compararse con otras clases, como los textos en lengua original y los traducidos, o los persuasivos y no persuasivos, lo cual nos lleva de vuelta a los géneros literarios, que, como he mostrado en la sección anterior, se definen en sus relaciones de oposición (Albaladejo 2010: 18-19). Finalmente, los aspectos poético-retóricos implicados en la reescritura son distintos de los de la creación no directamente basada en un hipotexto, por lo que también se beneficia de una perspectiva interdiscursiva.

3.3.2. Intertextualidad

En este trabajo, la noción más absoluta y primigenia de intertextualidad, formulada por Kristeva (1969) y desarrollada posteriormente por Barthes (1971), como esa cualidad universal de los textos cuyo sentido y existencia dependen de su pertenencia a una red infinita de otros textos, no es particularmente útil, porque, por un lado, no sirve para entender hechos literarios concretos, individuales, con sus particularidades y, por otro, elimina toda posibilidad de originalidad. Estoy de acuerdo con Doležel (1995: 280) cuando afirma que este punto de vista convierte los textos «en ondas de una corriente intertextual anónima». Si todos los textos son intertextuales, ¿cómo se estudian los textos concretos? También Martínez Fernández (2001: 74) está de acuerdo con este punto de vista: la idea de que todo texto es un intertexto (Barthes) o de que todo texto se construye como mosaico de citas (Kristeva) son demasiado absolutistas como para tener eficacia en la práctica crítica, y coincide con Pérez Firmat y Todorov en que la mejor definición de intertextualidad no es la de un factor constitutivo de todo texto, sino más bien un mecanismo textual que se manifiesta solo en determinadas circunstancias, que debe circunscribirse a ciertos hechos concretos (Martínez Fernández 2001: 75).

Sí que parece útil la distinción que hace Riffaterre entre dos posibles fuentes de intertextualidad: los textos particulares y el sociolecto o reserva cultural universal. Uno estará presente en los actos concretos de intertextualidad; el otro, de manera prácticamente insalvable y muchas veces irrastrable en todo acto de escritura. En este trabajo, la intertextualidad tiene como punto de partida obras concretas, la *Iliada* y la *Odisea*, no meramente los acontecimientos, personajes, motivos, temas e ideas del universo mitológico que la tradición ha podido asociar a estos poemas o su valor cultural en abstracto. De todos modos, este sociolecto, la enciclopedia ficcional a la que alude Doležel (1995: 311) influye como trasfondo cognitivo en la integridad de algunas obras. Por ejemplo, la *Iliada* no contiene el episodio del caballo de madera y la toma de Troya, pero el imaginario colectivo de la guerra de Troya está incompleto sin esta popular argucia, de modo que se incluye en algunas reescrituras. Nuestra cultura contemporánea, por otro lado, está acostumbrada a que las historias tengan un final definido, dramático, a diferencia de la epopeya clásica, en la que no hay tensiones de este tipo. Este tema lo abordaré con más detalle en el capítulo de análisis. También para Edmund Cros (1997:122) la historia y la sociedad deben ser consideradas como textos, como si se tratara de cualquier otra práctica semiótica.

No estoy de acuerdo con Doležel (1995: 281) cuando afirma que la intertextualidad explícita tiene menor interés para el estudio literario que la implícita, la que se basa en rastros semánticos de los intertextos velados. Todas las obras que aquí llamo reescrituras son intertextuales de una manera bastante explícita y no por ello las formas en que se relacionan con su hipotexto son menos complejas o menos productoras de significado. Ahora bien, en casos de intertextualidad puntual, superficial, en el plano intensional, esta afirmación sí tiene sentido, por cuanto la alusión permite juegos más complejos que la cita, pero no cuando hablamos del plano extensional, que es la dimensión en que se ejerce lo que más adelante calificaré como reescritura.

Ramírez Caro (2000: 144) y Amoretti (1996) distinguen tres orientaciones básicas en la concepción de la intertextualidad: 1) la defendida por Barthes, Derrida, Kristeva, como factor de generación y transformación, según el cual el texto se entiende como transtextualidad infinita,

como una red interminable de superposición y entrecruzamiento de textos; 2) la de Riffaterre, según la cual la intertextualidad es la marca reconocible para la orientación de la lectura, una dialéctica que emplea la memoria para, con una referencialidad cruzada, ir más allá de la lectura lineal, a una que dé volumen al texto; 3) la de Eco, según la cual lo intertextual es hipercodificación: el texto posee elementos de metacomunicación que orientan al lector en el modo de recibir el texto. Un texto nuevo, según Cros (1986) se escribe con arreglo a otro, reconstruyendo y redistribuyendo los elementos de aquel en un tejido nuevo, pero no se le puede dar cualquier sentido, ya que el texto anterior impone una serie de trayectos de sentido.

Ramírez Caro (2000: 148-149) reconcilia las posturas de Cros y Riffaterre en el sentido de que la intertextualidad no es solo una estrategia de escritura, sino también una estrategia metodológica de lectura que supera la linealidad para comprender textos con otros textos, en relación con otros sentidos. La intertextualidad abarca la producción y la recepción por igual (2000: 149): «Así como el autor no es ya un yo, sino un sujeto transindividual, un nosotros, una interpersona, el texto terminará siendo un intertexto que materializa interdiscursos, y el lector tendrá que ser un interlector (otro intertexto): cada autor se abre a otro autor, cada texto a otros textos y cada lector a otro lector-leído, a otra lectura».

Me interesa esta perspectiva, puesto que es coherente con las posturas que ponen el énfasis en la recepción. Ramírez Caro (2000: 149-150) explica genialmente cómo un lector, desde una perspectiva intertextual, se convierte en una especie de texto: si el lector detecta en el texto las marcas de intertextualidad, se abre el ojo del texto, que detectará en el lector los textos que contiene su memoria, que en ese momento interactúa con la memoria del texto. De esta manera, la lectura deja de ser lineal y se vuelve dialéctica: el lector pasa a ser texto, depositario de lecturas, al tiempo que identifica en el texto lecturas varias, esparcidas, distribuidas, reescritas en el tejido textual.

El creador pasa a ser un resultado textual y, además, un productor, una persona determinada social, cultural e históricamente que da forma a un material que no le pertenece del todo, que es propiedad de una sociedad. El productor se ve afectado por múltiples condiciones que no controla y que gobiernan su escritura: su palabra está gobernada por voces ajenas. La obra literaria, de este modo, es el resultado inacabado de una persona determinada por condiciones externas como cualquier otra: en ella convergen discursos varios de sujetos colectivos, voces que dialogan entre sí. Afirmo Ramírez Caro (2000: 151) que el lector

debe tener presente que el nuevo texto no sólo desconstruye, reconstruye y redistribuye textos y discursos anteriores, sino que estas operaciones no son ni pasivas ni pacíficas: la mayoría de las veces las estructuras textuales y discursivas anteriores se van a resistir a ser sometidas por y en las estructuras del nuevo texto.

Así pues, el lector crítico debe buscar los sentidos de los textos precedentes y también la manera en que dichos textos se reelaboran y reasumen en el nuevo texto: continuidad, ruptura semántica, mecanismos intertextuales e interdiscursivos que hacen pasar el legado cultural por distintas posibles operaciones, como el calco, la parodia, la subversión o la perversión, que no abordaré aquí con detalle.

3.3.2.1. Intertextualidad, influencia, imitación

Las obras literarias conforman un sistema cuyos miembros se ubican y definen en relación dialéctica con otros, conformando una red, que la teoría contemporánea llama *intertextualidad* y que no es otra cosa que la verdad, más o menos evidente y necesaria según las épocas, de que las obras literarias remiten a otros escritos para sumarse a ellos, negarlos, absorberlos y regurgitarlos de diversas maneras. Este fenómeno se denominó en un principio *influencia*. Guillén (1971) y Weisstein (1975) mantuvieron una discusión sobre su carácter, sobre si puede concebirse en el plano psicológico como mera inspiración, o si bien es un suceso biográfico que afecta al escritor en la fase de formación del texto.

El problema principal del concepto de influencia es que no resulta operativo, más allá de su capacidad para poner obras en relación unidireccional, una perspectiva, que para Ramírez Caro es insuficiente. El estudio de la influencia difiere de la intertextualidad en que aquella es necesariamente unidireccional y cronológica, en tanto que esta es bidireccional y se centra en la interpretación semántica; y este es el punto de vista que favorece este estudio. Por otro lado, deben tenerse en cuenta los dos polos del fenómeno: la creación de la obra (influencia, imitación) y su recepción (efecto, repercusión de la obra). Para Weisstein (1975: 159-160), la influencia es la imitación inconsciente, mientras que la imitación es la influencia consciente; y esta es una distinción pertinente en términos genéticos, pero quizá no desde la perspectiva del análisis, en que las huellas el lector las detecta e interpreta por igual, sean estas conscientes o no. Ambos conceptos aluden exclusivamente al momento de creación. La influencia, al ser un proceso psicológico, no puede estudiarse en las obras literarias, en su materialidad textual.

El concepto más estricto de imitación, el tomar conscientemente como modelo formal una obra anterior, lo ha desarrollado Genette (1989) y puede distinguirse claramente de la influencia, un término mucho más inespecífico, posiblemente inconsciente. La imitación se da, por ejemplo, cuando en una escuela o grupo literario los seguidores adoptan los modos de expresión de su maestro.

La reescritura, como la concibo aquí, es mucho más que mera influencia, porque el influjo de la obra original sobre la derivada es declarado y absolutamente consciente, no una mera corriente inconsciente de significados, y no se trata de la replicación de cierta atmósfera, o una afinidad en la estructura de un pasaje, sino una replicación sostenida del original. En cualquier caso, si quisiéramos describir la reescritura como una forma de influencia, sería tan particular y específica que el concepto de partida se haría insuficiente. Por otro lado, la reescritura ciertamente no es imitación, sino todo lo contrario: una renuncia a los aspectos formales para abrazar el contenido. Así pues, en este trabajo los conceptos de influencia e imitación no son particularmente aplicables y la intertextualidad, en tanto privilegia el aspecto intensional, no sirve más que como marco global.

3.3.3. Hipertextualidad, transposición y reescritura

Genette (1989: 262) define las transposiciones como hipertextos (textos derivados) literarios que no podrían existir sin sus hipotextos (o textos fuente), y las clasifica como directas o indirectas.

Las directas se practican alterando un texto concreto, como la parodia; las indirectas, sobre la base de un modelo de competencia genérica, haciendo abstracción de las características formales. Este es el caso de la imitación, que ya he mencionado anteriormente y que no es particularmente importante en este trabajo. Todas las obras incluidas en el análisis son transposiciones directas, aunque pueden contener guiños al género del hipotexto, para vincularse a él o para apartarse del mismo. La presencia o ausencia de ciertos rasgos del modelo genérico puede ser muy reveladora de la actitud del autor de la transposición: por ejemplo, una invocación a las musas automáticamente remite a una fidelidad a la epopeya, así como los epítetos, las fórmulas o la narración en un metro regular. Cuando una obra o un grupo de obras reducido son el exponente más conocido y canónico de un género, como la *Ilíada* y la *Odisea* en relación con la epopeya, hay muchos puntos de contacto entre el modelo de competencia genérica y las obras concretas, por lo que las fronteras entre lo directo y lo indirecto pueden resultar difusas. Ahora bien, si los hipertextos narran la misma historia que sus hipotextos estamos claramente frente a transposiciones directas.

Las transposiciones pueden variar en la medida de cuán explícitamente manifiestan su relación con un texto previo. En este trabajo, algunas relaciones son muy explícitas desde el título o subtítulo; otras no lo son tanto, pero el grado en que los textos de partida son de amplio conocimiento del público determina que se vean de esa manera. También pueden variar de acuerdo con el tratamiento del tema y del estilo: si conservan el tema noble de las epopeyas y el estilo, son transposiciones serias; si conservan el tema pero no el estilo, son pastiches; si mantienen el estilo pero no el tema noble, son parodias. En el corpus, predominan las transposiciones serias, pero hay algún pastiche y alguna obra con clara intención cómica, a pesar de que el tema es predominantemente serio.

La transformación o transposición directa seria es capaz, por amplitud textual y ambición estética o ideológica, de hacer olvidar su carácter de texto derivado, su dependencia del hipotexto. La mayoría de las obras contenidas en este trabajo pueden leerse perfectamente sin conocer el texto original —y esa parece ser precisamente la intención de muchos de los autores al escribirlas— y buscan ser meramente transposiciones formales, pacíficas en lo ideológico, que no afecten el sentido del mensaje. Todo lo dicho en un sistema cultural puede decirse en otro sistema cultural a menos que la forma, que siempre significa, sea un elemento esencial del mensaje, y, por otro lado, la mayoría de formas pueden encontrar un equivalente en otros sistemas.

De todas las relaciones transtextuales (que en términos de otros teóricos serían intertextuales), la tratada en mayor profundidad por Genette en *Palimpsestos* (1989) es la hipertextualidad (relación entre un hipotexto y un hipertexto, que deriva de aquel), que puede ser de imitación, cuando se dice algo diferente de la misma manera que en el original, o transformación, cuando se dice lo mismo que el original de otra manera. Estas relaciones hipertextuales pueden dar lugar a parodias, travestimientos, transposiciones, pastiches e imitaciones de distinta intención, dependiendo de los diferentes registros o intenciones que se adopten.

De entre estas operaciones hipertextuales, la transposición, reescritura de un texto con estilo serio, es la más rica en operaciones técnicas y en investiduras literarias. De entre los muchos procedimientos que transforman el texto, hay algunos que afectan al contenido del hipotexto y lo transforman, modificando épocas, lugares, personajes, etc.; con ello cambia el sentido del

nuevo texto creado. Es el caso del *Ulises* de Joyce. Pero hay otros casos de transposición en que la transformación es de tipo formal, y no afectan significativamente el sentido del hipotexto. En este campo es donde se encuentran la traducción, la prosificación, los epítomes, los cambios de modo y la adaptación. En la figura siguiente muestro la posición de la reescritura en el marco de la transtextualidad, según Genette (1989).

Transtextualidad			
	Hipertextualidad		
		Transposición	
		Abarca otras relaciones de transposición, como la imitación	Reescritura
			Abarca otras formas de transformación, como el travestimiento burlesco
Abarca otras relaciones transtextuales, como la paratextualidad, la architextualidad, etc.	Abarca otras relaciones hipertextuales, como el resumen.		

Toda reescritura implica una manipulación, que a veces está al servicio de una ideología y otras responde a razones estéticas, sociales, culturales, comerciales; en todo caso, significa la adecuación a otro sistema de convenciones, a otro contexto cultural (Sotomayor 2005: 221). Más adelante, definida la reescritura, analizaré la relación entre sus variantes y posición frente a otras relaciones de transposición, principalmente la traducción, la adaptación y la apropiación, que están separadas de la adaptación por fronteras muy sutiles, y que guardan relación con las razones estéticas, sociales y culturales regidas por convenciones de diverso tipo.

Quisiera hacer un apunte terminológico antes de continuar: no debe confundirse este concepto de Genette de transposición, ya definido, con la transposición según Doležel, una forma de transducción posmoderna caracterizada por la alteración de las circunstancias espaciotemporales de una historia que es esencialmente la misma que la de su hipotexto.

3.3.4. Reescritura

Es difícil encontrar dos estudiosos de la intertextualidad que tengan el mismo concepto de reescritura, que va desde la relación más o menos puntual de cualquier aspecto semántico importante de una obra de partida (un protagonista, una serie de hechos, algún episodio importante), pasando por la transferencia de un mito, hasta una contestación rigurosa y pormenorizada de los aspectos semánticos y formales de una obra en otra.

En este trabajo, el concepto es más bien restringido: una reescritura es la obra de creación basada en una relación hipertextual sostenida con un hipotexto, una transposición directa, y que conserva de él aspectos importantes de su estructura de conjunto referencial, aunque no necesariamente toda, y que, con un grado de originalidad variable en la transformación formal,

puede mantener con él una relación ideológicamente pacífica o crítica, o estéticamente diferente, pero siempre dialoga con la trama y el discurso del texto fuente. Ahora bien, excluyo de esta definición lo que más adelante describo como transposición y expansión, modos de transformación o transducciones que omiten la historia del original o la relegan a un plano de menor importancia pero que para Doležel sí son reescrituras. Sí que incluyo los desplazamientos, también llamados apropiaciones, si mantienen lo sustantivo del mundo temático, de ideas, y, en lo narrativo, los personajes principales y la historia en su conjunto.

3.3.4.1. La originalidad: la reescritura como elaboración

En épocas clasicistas, como el Renacimiento, se ha tenido en mucha estima la imitación; en épocas contrarias al clasicismo, se ha valorado la originalidad. Nos encontramos ahora en un tiempo en que no existe fe alguna en la posibilidad de originalidad. Es más, la influencia como dependencia de una fuente podría describirse en la siguiente escala, de mayor a menor: traducción, elaboración, imitación, influencia, originalidad. La traducción implica, en teoría, simplemente el paso de una lengua a otra, particularmente problemática en el caso de la poesía, y con unas fronteras no del todo definidas con los grados siguientes de la escala. La elaboración se da cuando la traducción no es literal, porque se adapta a gustos, valores artísticos y puede basarse en una equivalencia distinta de la denotativa. En la imitación, el autor deja pasar su personalidad, pero guarda fidelidad al modelo, conserva el estilo. Lo que aquí llamo reescritura puede encontrarse muy cerca de la elaboración, ya que la modificación de aspectos de la obra de partida por motivos culturales está siempre presente. En algunos casos, puede encontrarse en contacto con la traducción intralingüística de traducciones previas, como mostraré más adelante, y a veces emplea recursos imitativos, reminiscentes del estilo del original, pero no son esenciales en la idea de reescritura.

3.3.5. Reescritura, transducción y traducción

También para Doležel (1995: 282), la intertextualidad es una cualidad superficial de los textos, un componente intensional que se plasma en citas, frases, palabras concretas. Esta concepción puramente intensional, en el plano de la textura, es insuficiente para establecer una semántica literaria completa, porque los mundos ficcionales se configuran de manera independiente de la textura que los construye. Las reescrituras tratadas en este libro no pueden explicarse por nexos superficiales, sino en relaciones extensionales, de contenido, en el plano de los mundos posibles, al margen de la elocución particular, el estilo y los modos narrativo concretos. Hace falta, pues, un término que englobe lo extensional, ya que las obras están conectadas entre sí tanto intensional como extensionalmente, y para Doležel (1995: 283) esto es la transducción literaria. De modo similar a las traducciones, las reescrituras estudiadas en este trabajo son todas transducciones, no meros casos de intertextualidad. Para precisar mi concepto de reescritura, la descripción que hace Doležel (1995: 286) de la traducción puede ser un buen punto de partida: El traductor no puede reproducir con precisión el significado intensional de la textura original ya que las formas expresivas de la lengua meta difieren de las de la lengua original. Pero es capaz,

tiene el deber en realidad, de mantener la estructuración extensional del mundo ficcional y, en tanto sea posible, también su estructuración intensional.

La principal diferencia entre reescritura (como la concibo en este trabajo) y traducción reside en que las formas expresivas que difieren no son solo las de la lengua (en nuestro caso, el griego arcaico y las lenguas modernas), sino también las del género literario (epopeya frente a géneros contemporáneos) y de otras convenciones estéticas y literarias de raigambre cultural. La otra diferencia estriba en que en la transducción no hay deberes, sino conveniencias: se mantiene en el mayor grado posible la estructuración extensional, pero la intensional, solo en la medida en que contribuya a lograr efectos estéticos mediante la intertextualidad.

Para Doležel (1995: 286), la reescritura posmoderna de los mundos ficcionales no tiene restricciones: el nuevo autor puede transformar considerablemente el protomundo, de modo que el nuevo mundo esté ligado al primero de diferentes maneras. El concepto de reescritura que manejo en este trabajo, como veremos más adelante, no es estrictamente posmoderno, sino que posee cualidades de la modernidad. Conviene apuntar aquí la siguiente idea de Doležel (1995: 287):

En un tiempo de violaciones radicales de las normas, las categorías y los modos de la narración, la reescritura se apropia de las bien narradas historias de la obra clásica, de sus personajes populares y, en algunos casos, de sus conocidos escenarios. Dicho de otra manera, la reescritura no sólo se enfrenta al mundo ficcional canónico con los postulados estéticos e ideológicos contemporáneos, sino que también proporciona al lector un espacio conocido dentro de los paisajes extraños de la experimentación radical posmoderna.

3.3.5.1. Tres posibilidades de transducción: transposición, expansión y desplazamiento

Las reescrituras posmodernas de obras clásicas, al construir un mundo ficcional alternativo, confrontan el protomundo de la obra canónica mediante tres estrategias distintas (Doležel 1995: 287-288), que producen tres clases de textos: 1) las transposiciones, que mantienen la historia principal del protomundo canónico pero la sitúan en un tiempo o lugar diferentes, lo cual hace que las tramas sean paralelas, sometiendo a cuestionamiento la actualidad del protomundo canónico; 2) las expansiones, que construyen prehistorias o poshistorias del protomundo canónico, rellenando sus vacíos, complementándolo, recontextualizándolo; 3) los desplazamientos, que reinventan la historia, creando antimundos polémicos que ponen en cuestión la legitimidad del protomundo original. Doležel (1995: 288-310) ilustra magníficamente estos tres casos con un estudio de *Die neun Leiden des jungen Werther*. (1973), de Ulrich Plenzdorf, como transposición de *Las cuitas del joven Werther*, de Johann Wolfgang Goethe; de *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, como expansión de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; y de *Foe* (1986), de J. M. Coetzee, como desplazamiento de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Como puede verse, ninguno de estos casos coincide con el concepto de reescritura que manejo aquí, pues dejan fuera la adaptación, que no busca construir un mundo ficcional alternativo, sino plasmar el protomundo original en un texto nuevo, pues tiene intención vehicular. Como he

apuntado en la descripción del corpus, en este trabajo he descartado por completo las transposiciones, como *La Odisea* de César Brie o *The American Iliad*, de Charles Morgan. Solo he incluido las expansiones parciales en que el material narrativo nuevo, expandido, se encuentra al servicio de la explicación del protomundo original, que se desarrolla ampliamente, como en *The Song of Achilles*, de Madeline Miller, descartando otras como *According to Helen*, de Florence Walin, que reconstruye historias expandidas que no pueden considerarse subordinadas a la de la *Iliada*. En el corpus, sí que hay algunos desplazamientos, como la citada *The Penelopiad* de Margaret Atwood o *Itaca per sempre*, de Luigi Malerba, que construyen versiones polémicas, pero solo he rescatado las que se apartan del protomundo homérico en aspectos interpretativos e ideológicos y que por lo tanto mantienen lo principal de la fábula del hipotexto. Las que construyen tramas que alteran el protomundo canónico disparatada o gratuitamente y que no buscan desafiarlo sino divertirse a costa de él, que no buscan minar la legitimidad del producto canónico, como *Warrior Rising*, de Phillis Cast, y *Achilles vs. Mecha-Hector*, de Jesse Tate, las he dejado fuera de este estudio, porque no me parece que reescriban el texto homérico, sino que lo usan como pretexto para crear universos esencialmente distintos.

Naturalmente, estas categorías que Doležel describe no son excluyentes: aunque suelen predominar las características de una de ellas, es posible la existencia de reescrituras mixtas que combinen transposición, expansión y desplazamiento. Es de esperarse, por supuesto, que en estos casos el hipotexto se pierda de vista en mucho mayor medida, aunque con maestría y recursos paratextuales puede mantenerse más o menos explícita la relación con el hipotexto. El *Ulyses* de Joyce, por ejemplo, combina transposición y desplazamiento, y contiene expansiones de muchos episodios, pero en parte gracias al título y múltiples recursos de intertextualidad, se mantiene vivo y explícito el diálogo con la fuente.

3.3.6. La apropiación como forma de reescritura

En este trabajo, las reescrituras oscilan entre dos polos: las que, semejantes a una traducción, conservan en gran medida la estructuración extensional y tienen intención vehicular, a las que llamo adaptaciones; y las que, aun manteniendo buena parte de la estructura de conjunto referencial, desafían, subvierten ese mundo con nuevos significados, a las que llamo apropiaciones. Las primeras tienen un espíritu más cercano a la modernidad y alguna similitud con el *clinamen* de Bloom (1991), pues buscan dejar atrás el texto de partida, rejuveneciéndolo, sustituyéndolo, superándolo, dejándolo atrás; las segundas, uno más cercano a la posmodernidad, pues traen al primer plano el texto original, del que no se pueden librar, pues el eco intertextual reafirma la conexión con el pasado, y por su posibilidad de antítesis ideológica estarían cerca del concepto de *tessera* de Bloom. Las primeras tienen siempre una relación muy explícita con el texto de partida y se declaran como versiones de aquel; las segundas, no necesariamente. Del primer caso un ejemplo apropiado es *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco; del segundo, *The Penelopiad*, de Margaret Atwood. Afirmo Doležel (1995: 287) que las reescrituras posmodernas recrean, recolocan, reevalúan el protomundo clásico y que esto se debe a factores políticos, en sentido amplio. En el caso de *The Penelopiad*, de Atwood, e *Itaca per sempre*, de Malerba, claramente hay una postura política feminista, que recoloca críticamente la historia de

la *Odisea*. En *The Odyssey*, de Walcott, también se recoloca críticamente la historia, pero desde una postura política poscolonial. Así pues, son transposiciones homodieéticas en el sentido que Genette da al término (1989: 377-378) que pueden buscar transmutarla (Genette 1989: 409-410). Podríamos especializar los términos de apropiación y desplazamiento de la siguiente manera: la apropiación se apodera del protomundo original con fines nuevos, distintos del original, que relegan la intención estética original a un segundo plano, pero no necesariamente la subvierten o polemizan; el desplazamiento, abiertamente polémico, subvierte los valores de la obra original y contiene una crítica directa que socava o busca deslegitimar su significado.

Las reescrituras posmodernas pueden constituir un desafío a las obras canónicas, es cierto, pero, como señala Doležel (1995: 311-312), la crítica ideológica contemporánea subraya en exceso la revisión subversiva, la deslegitimación, la ruptura, de la narrativa canónica: la reescritura no invalida o erradica el protomundo canónico, sino que lo enriquece, lo amplía, lo acompaña. La historia de la literatura es sensible tanto a la estabilidad como a la subversión y hace posible tanto la permanencia del arte como su revisión. Eaves (2009), siguiendo a Deleuze, muestra cómo los hipertextos con esta clase de transformaciones se apartan del centro canónico que representa el hipotexto. El sentido de una apropiación en una lectura que no tiene en cuenta el hipotexto, es decir, la interpretación de una apropiación como obra plenamente original y no polémicamente relacionada con su fuente, es un aspecto problemático que no analizaré aquí, porque en los casos que tengo en cuenta en este trabajo las fuentes son tan sumamente conocidas que la relación se percibe con facilidad. Por otro lado, estas obras suelen incluir prólogos en que se explicitan los propósitos y el punto de contacto de la obra con su hipotexto polemizado.

Como apunta Albaladejo (2011: 3-4), los discursos pueden canalizar conflictos, pues están en lugar de lo que representan: realidades efectivas o imaginarias, intenciones comunicativas de los emisores, las posibles interpretaciones de los receptores, la sociedad, etcétera. El discurso refleja la pluralidad polifónica de la sociedad, que tiene confluencias tanto como conflictos, y esto se manifiesta de modo particular en la reescritura porque, como señala Doležel (1990: 167-175), las transducciones en tanto procesos de interpretación, transformación y transferencia pueden albergar la crítica y la inclusión subversiva de un conflicto en otro discurso. Las obras literarias, en los distintos géneros, los componentes ideológicos se instauran, ya sea en las voces de los personajes o los narradores, que representan perspectivas que canalizan los conflictos del discurso (Albaladejo 2011: 4). Toda reescritura, de alguna manera, describe un conflicto discursivo, en lo estético, ético e ideológico, pero esto pasa a primer plano en las apropiaciones y los desplazamientos.

3.3.7. La adaptación como forma de reescritura

En rigor, la adaptación también se trata de una transducción, pero no de espíritu posmoderno, sino más cercano a lo moderno, como veremos más adelante. Tiene dos sentidos: 1) es la reescritura de propósito vehicular, afín ideológica y estéticamente al texto original, destinada simplemente a un público nuevo en un contexto cultural e histórico determinado, 2) la reescritura, también de intención vehicular, concebida para una circunstancia pragmática de representación nueva, que exige un cambio de género, *intra-* o extraliterario, como las

adaptaciones de las novelas al teatro o al cine, que en la literatura académica se denomina muchas veces transmodalización. Esta es la acepción que adopta, por ejemplo, Balodis (2012: 24) para la adaptación teatral, aunque ella lo toma en tanto proceso, es decir, como conjunto de procedimientos, como la práctica de una transferencia de un material impreso del género novela a una obra de teatro escenificable. En este trabajo, la adaptación no implica necesariamente cambio de género literario, pero sí transformación textual para llegar a un nuevo receptor. La intención vehicular, el que el propósito sea la transmisión de un universo de significado a un público nuevo, suele estar plasmada en el título y, muy frecuentemente, declarada en un prólogo en que se justifica la necesidad de transformación adaptativa.

3.3.7.1. Adaptación, traducción y equivalencia funcional

La adaptación es un conjunto de intervenciones que produce un texto que normalmente no se acepta como una traducción y al mismo tiempo se reconoce como derivado de una fuente. El concepto de adaptación implica el reconocimiento de que la traducción es un modo de transferencia más limitado (Baker 2009: 3). Este procedimiento implica la reescritura transformadora para un nuevo conjunto de lectores y también el mantenimiento de alguna clase de equivalencia entre la fuente y el texto derivado.

Un requisito para la adaptación es que se realice mediante intervenciones deliberadas, no como desviaciones accidentales del original por incompetencia o distracción del traductor. Es un procedimiento que puede seguirse siempre que el contexto al que se refiere el texto original no exista en la cultura de llegada y por lo tanto necesita alguna clase de recreación. Esta reterritorialización, esta naturalización para un nuevo entorno tiene por objeto alcanzar el mismo efecto que el que la obra tuvo originalmente, pero con una audiencia o público lector con un trasfondo cultural diferente o, como en el caso de la literatura infantil, de acuerdo con las necesidades sociolingüísticas del lector. Las principales características de este tipo de adaptación son el empleo de técnicas de resumen, paráfrasis y omisión. Obsérvese la similitud que existe entre el público infantil y el público general no cultivado a este respecto.

Según Baker (2009: 5), las condiciones que empujan a los traductores a recurrir a la adaptación son las siguientes: ruptura del código intercultural, cuando no hay equivalentes léxicos en la lengua de llegada; falta de adecuación situacional o cultural, cuando el contexto o las imágenes a los que se refiere el original no existen o no se aplican en la cultura de llegada; cambio de género, cuando se cambia de un tipo de discurso a otro (por ejemplo, a literatura infantil); y disrupción del proceso comunicativo, cuando una nueva época o enfoque o la necesidad de dirigirse a un lector diferente requiere modificar el estilo, el contenido o la presentación.

Por su extensión, puede distinguirse la adaptación localizada, puntual, que se ocupa de ciertas partes o aspectos del texto, de la global o plena, que implica una nueva estrategia integral de traducción, que debe reconstruir el objeto, la función o el impacto del texto original. En este caso, la intervención del traductor es sistemática y debe sacrificar elementos formales e incluso significado semántico para reproducir la función del original (Baker 2009: 5).

Algunos académicos prefieren no hablar de adaptación, en la creencia de que el concepto de traducción debe abarcar todos los tipos de transformaciones e intervenciones, siempre que el

texto derivado se corresponda con la función del texto de partida (Baker 2009: 5). Otros consideran que los términos de traducción y adaptación aluden a prácticas diferentes en esencia, pero los pocos estudios serios disponibles acerca del fenómeno de adaptación y su relación con la traducción insisten en lo tenue que es la frontera que las separa. En cualquier caso, las afinidades entre traducción y adaptación son considerables, así como sus diferencias, y por ello haré un pequeño análisis de qué aspectos de la traducción son útiles para explicar la adaptación literaria.

El traductor es un mediador, un participante creativo en el proceso de comunicación verbal. En su trabajo es más importante la relevancia que la precisión, y eso implica un análisis de tres importantes conceptos en la teoría de la traducción: significado, propósito o función, e intención (Baker 2009: 5). Podría decirse que la traducción, entendida convencionalmente, permanece en el nivel del significado, en tanto que la adaptación busca transmitir el propósito o la función (*skopós*) y la intención, es decir, su fuerza ilocutiva más que su dimensión estrictamente locutiva. Es debatible el punto exacto en que el grado de intervención (por ejemplo, si se produce apropiación y manipulaciones profundas) implica un cambio en la autoría del texto. Este es el caso todas las adaptaciones del corpus, que por muy cercanas que estén a la traducción, albergan un grado de transformación tal que no podrían entenderse socialmente como meras traducciones, en el sentido convencional del término. Sin embargo, todavía no existen códigos éticos que fijen a partir de dónde, de qué característica que no pueda considerarse como de grado, la adaptación sigue siendo un mero complemento de la traducción, que mantiene como autor al autor original, y a partir de dónde la adaptación se constituye en génesis de una obra nueva, de un autor nuevo.

En este trabajo, las reescrituras adaptativas son una forma de traducción intralingüística, en realidad, ya que muy pocos de los autores conocen el griego homérico lo suficientemente a fondo como para que su transformación parta de la fuente griega. Las transformaciones con finalidad vehicular de este corpus pueden parecer interlingüísticas, puesto que remiten, en última instancia a Homero, pero desde un punto de vista poético, de su elaboración, no suelen ir más allá de traducciones modernas, por lo que el proceso que interesa estudiar es una transformación intralingüística, que, por supuesto, implica la elección de una u otra traducción contemporánea como punto de partida.

Josep Marco (1998: 187), siguiendo a Nord, muestra cómo la fidelidad en traducción (definida como coherencia intertextual) está subordinada al *skopós* o función de la traducción. La función de la traducción está, evidentemente, determinada por el destinatario, por el receptor. Por lo tanto, es posible pasar por alto la fidelidad si las características del receptor lo exigen. Así, la relación intertextual se ve alterada, y ya no es coherente. Este es el fundamento de la adaptación: una traducción en la que ha sido necesario romper la coherencia intertextual por satisfacer necesidades de equivalencia funcional literaria. Es esta la característica que propongo para separar adaptación de traducción convencional.

Lorna Hardwick (2004: 21-22) señala que la ampliación del concepto de traducción se manifiesta en el paso de la restringida noción de fidelidad a la más amplia de equivalencia, que abraza la diferencia al mismo tiempo que la similitud, una simultaneidad que más adelante describo como similitud en la diferencia y que es esencial para la adaptación y la traducción.

La adaptación literaria es un caso de interpretación transitiva, definida por Albaladejo como una interpretación que no termina en quien la lleva a cabo, pues este la transmite a otras personas. Es una forma de mediación textual; el intérprete se transforma en productor textual y construye un texto con el cual actúa como mediador entre el texto original y quienes reciben el texto construido a partir de aquel (Albaladejo 1998). Emparentada con la traducción, la adaptación literaria parte de la interpretación de una obra y continúa con la transformación del intérprete en un productor textual que construye un texto derivado. Así, la adaptación literaria como proceso se encuentra dentro de la categoría más amplia de interpretación. A diferencia de la traducción convencional, en que la diferencia entre el original y la traducción estriba en la lengua, la adaptación literaria mantiene la lengua, es una transformación intralingüística, y se ocupa del resto de aspectos, retóricos y literarios, que hacen que la obra pueda alcanzar correctamente a sus lectores.

Análogamente a lo que explica Albaladejo para la traducción (Albaladejo 2005: 53, 2007b: 3), el adaptador aplica su competencia literaria creativa sobre un texto ya existente, pero su finalidad no es la misma que la del autor, pues reproducirá la obra no con el «mayor número posible de las rasgos que la obra tiene en su configuración original» sino con las características, cambiadas o no, que le permitan producir en el nuevo lector el mismo efecto estético que la obra original, que le permitan crear una equivalencia funcional, pragmática y literaria. No reproduce rasgos existentes, sino que crea nuevos rasgos, para que lo reproducido sea el efecto.

En mayor grado que en la traducción, se intenta crear en los receptores el mismo efecto pragmático que el original. Si la *Iliada* produce asombro, admiración, intriga, pena, expectación, rabia, etc., en el oyente-lector de la Antigüedad, la adaptación deberá producir los mismos sentimientos de una manera en sus receptores, aunque por ello deba apelar a otros recursos. El adaptador trabaja sobre una hipótesis de cuál era el efecto de la obra en el original (Eco 2003: 80) y debe ser capaz de reconstruir el contexto comunicativo y de recepción, debe reconstruir la obra, poniéndose en el lugar de quien la leerá, de quien será un intérprete de su adaptación.

Como afirma Beristáin (Albaladejo 2005) para el caso de los traductores, el *traduttore* no puede evitar ser *traditore*, pero puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar. Pues bien, en las epopeyas homéricas la interpretación de la mayoría de autores de obras del corpus parece ser que la traducción lingüística no basta, y para que alcancen a su público, traicionar numerosos aspectos textuales de la obra de partida constituye una traición menos grave que traicionar la emoción que transmitían. Según la lectura literaria de un adaptador, que hace una selección de lo esencial y lo accesorio, de lo transmisible y lo prescindible, esta es la clasificación de lo que es lícito traicionar y lo que no.

La cuestión de la fidelidad, que Balodis (2012: 33-35) analiza desde distintos enfoques, es problemática, ya que todas las categorías por las cuales un texto se desvía de otro están teñidas de connotaciones morales impropias de la literatura: la infidelidad parece evocar una relación extramatrimonial en un mundo donde no hay matrimonios textuales; la traición implica perfidia ética en un mundo donde no hay compromisos; la deformación denota repugnancia estética en un mundo de valores estéticos cambiantes; la violación acarrea ecos de violencia sexual lo cual concede al texto una agentividad que en realidad solo posee el creador; una vulgarización implica una idea de clases y jerarquías no admisible en literatura; una profanación implica la sacralización

de textos no sagrados, pues por muy canónico que sea un texto siempre es susceptible de reescritura. No hay adaptación absolutamente fiel, ni permanentemente eficaz, pero al menos desde un punto de vista moral esta cuestión se soluciona con la declaración del tipo de equivalencia que se busca, de los motivos por los cuales un texto se transforma en una dirección u otra, con unos fines u otros.

Se admiten como traducciones obras que son más bien versiones libres que traducciones exactas (Albaladejo 2001 y 2004), se admiten traducciones en que se interviene creativamente, produciendo un texto que va más allá del texto traducción, al contener elementos que no están presentes en el texto original. Sin embargo, hay una diferencia que no es meramente de grado entre una traducción libre y una adaptación, y la manera en que el texto se presenta es relevante: si tiene el mismo título del original o no, si existe un paratexto que explique de qué manera se ha modificado el original, etcétera. La fuente y la obra derivada por adaptación no son equivalentes en términos absolutos, pero sí (o al menos puede entenderse que hay un intento de lograrlo) si se tienen en cuenta la diacronía y el cambio cultural y del sistema literario. En la tabla siguiente he incluido los aspectos de la dimensión comunicativa de la literatura (Albaladejo 2005: 45), en que se pueden distinguir los elementos en que una adaptación diverge de su fuente.

Elemento	Situación
La obra literaria	Cambia
El autor que la produce	Puede cambiar o puede ser el mismo
El receptor que la interpreta	Cambia, y es un elemento clave de la adaptación
El referente	En principio, se mantiene
El contexto de producción	Cambia
El contexto de recepción	Cambia, y es un elemento clave de la adaptación
El código con el que se construye la obra literaria.	Suele cambiar

El problema que se plantea en el caso de obras con una finalidad estética tan clara y con códigos tan separados por el tiempo y la cultura es que la reproducción del efecto original es imposible con una mera traducción y la equivalencia pasa por intervenir sobre el texto de una manera mucho más profunda. Por ello es posible que en la adaptación se encuentre la superación de la paradoja *traduttore/traditore*, puesto que es justamente la fidelidad del *traduttore* para con el original lo que lo convierte en un *traditore*; así, las infidelidades del adaptador (recortes, cambios, transformaciones diversas, etc.) podrían representar un paso hacia la fidelidad, puesto que lo que procuran es producir el mismo efecto literario que el original, sin importar qué medios, fieles o infieles, es necesario emplear. La adaptación sería, en esta concepción, un nivel de traducción superior al de la traducción tradicional, el perfeccionamiento (*per-facere*) de la traducción, puesto que no tiene límites. No afirmo que una adaptación sea más perfecta que una traducción pura, pero sí que potencialmente la adaptación es capaz de dar un paso más allá que la traducción en el cumplimiento de la retórica literaria, porque puede buscar una equivalencia más global con mucho menores restricciones, entre otros motivos porque liberarse del corsé del término

traducción permite todo tipo de acercamientos al material original. Entre las obras del corpus, las maneras en que algunas obras se definen con respecto a los originales es muy reveladora: *account*, *version*, *retelling*, etcétera, pero nunca *translation*.

Cabe preguntarse cuál es la equivalencia que existe entre el texto original y el adaptado, qué es lo que se mantiene cuando se produce toda una serie de alteraciones. En una traducción, la equivalencia es cercana a lo absoluto, salvo en lo lingüístico. En principio, se trata del mismo texto, pero en una lengua distinta. Con la traducción, la adaptación tiene en común que no existiría si no fuera por la existencia de la obra original, como con todas las transposiciones directas. La diferencia estriba en que la adaptación deja de lado equivalencias denotativas y de otros tipos que no son necesarias a sus fines: puede haber vuelto literario lo que antes había dejado de serlo por el paso del tiempo y el cambio de sistema, puede haber hecho accesible lo inaccesible, hermoso lo desagradable, puede haber hechos omitidos, personajes desaparecidos y muchos otros cambios. ¿Dónde está, pues, la equivalencia? Como ya he mencionado, en el efecto buscado. Una adaptación busca producir un efecto emotivo, intelectual, psicológico, un impulso ilocutivo y perlocutivo similar al de la obra original pero en un público distinto. El proceso de interpretación del original, la lectura que el adaptador hace de la obra de partida debe tener en cuenta que la relación entre ese texto y su público generaba un efecto determinado y, tomándolo como punto de partida, debe producir un texto diferente que traslade a su nuevo público lo que cree que debió transmitir el original. Esa es la equivalencia a la que apunta la adaptación, que podríamos calificar de funcional.

Tanto la traducción como la adaptación buscan cierta clase de equivalencia entre el texto original y el derivado. Aquí exploraremos cuáles son las diferencias, claves, a este respecto, esenciales para diferenciar un proceso del otro. Muchas teorías sobre la equivalencia tienen el problema de su circularidad, pues hacen que la equivalencia defina la traducción y que la traducción defina la equivalencia. Esta circularidad se rompe si caracterizamos la adaptación como una traducción que busca un tipo distinto de equivalencia.

Con ese fin, conviene repasar los posibles tipos de equivalencia que menciona Baker (2009). Si tanto el original como el texto derivado se refieren a lo mismo en el mundo real se habla de equivalencia referencial o denotativa. Si ambos textos ponen en marcha las mismas asociaciones en las mentes de los lectores del original y del texto derivado, se habla de equivalencia connotativa. Si las palabras de ambos textos se usan en los mismos contextos, se habla de equivalencia textual-normativa. Si ambos textos tienen el mismo efecto en sus respectivos lectores, se habla de equivalencia pragmática o dinámica. Si se mantienen las mismas características ortográficas y fonológicas, se habla de equivalencia formal. Ahora bien, no todas las variables de equivalencia en traducción son relevantes (o siquiera posibles de poner en práctica) en todas las situaciones, y los traductores y adaptadores deben decidir qué equivalencias priorizar (Baker 2009: 97). En tanto que la traducción convencional debe priorizar equivalencias de tipo denotativo, connotativo o formal, solo puede buscar la equivalencia funcional, extralingüística, con modificaciones locales, puntuales. En traducción literaria, toda modificación global, que implique una estrategia sostenida que prioriza una equivalencia pragmática, funcional o estética, es decir, dirigida a crear el mismo efecto que el original, debe considerarse una adaptación, y en estos casos, dependiendo del grado de transformación, puede hablarse de una

autoría diferente. La libertad de la adaptación logra un grado de equivalencia funcional superior, imposible para una mera traducción, limitada por las constricciones de la equivalencia lingüística y denotativa, prioritarias. Esto no quiere decir que una traducción sea inferior o más imperfecta que una adaptación, puesto que la equivalencia funcional no es jerárquicamente superior a las demás. Todo depende del objetivo, del *skopós* con el que se haya hecho la traducción, del receptor al que vaya dirigida. Ahora bien, es necesario señalar que en textos con finalidad estética es razonable priorizar la equivalencia del efecto literario por sobre otro tipo de equivalencias, puesto que su finalidad no es transmitir una información, sino producir una impresión, dejar una huella afectiva, deleitar, algo que no se puede conseguir ignorando las características del receptor. Por ello, Baker (2009: 98), siguiendo a Pym, caracteriza la equivalencia como una «cuestión de recepción», en la que interviene una expectación determinada socialmente de que el texto derivado mantenga una relación de equivalencia con el original.

Balodis (2012: 34) encuentra una vía pragmática al describir cómo un texto se relaciona con su contexto y cómo el factor determinante de una adaptación es la manera en que un texto aparece como un acontecimiento en el mundo. Si el mundo cambia, sus instituciones cambian o simplemente mueren, la relación cambia y el texto debe conformarse a las nuevas instituciones del nuevo mundo. Casetti (2004: 85) señala, en ese sentido, que la adaptación debe reprogramar la recepción, en una línea postestructuralista que caracteriza la adaptación como una emisión resituada en un medio histórico y cultural diferente del original, lo cual exige cambios. Esta visión es perfectamente coherente con la perspectiva pragmática que he adoptado para describir la adaptación.

La traducción y la adaptación son actos de comunicación. Son actividades transculturales con un propósito, y por ello la configuración lingüística final del texto derivado está determinada por el propósito que debe cumplir. Las tres funciones más importantes para los actos de lenguaje, según Jakobson (Baker 2009: 116) son la referencial, la expresiva y la conativa. Se distinguen, entonces, tres tipos de textos: informativos (en que se prioriza lo referencial; en traducción su objeto es que el contenido no se vea alterado), expresivos (se prioriza el efecto buscado; en traducción su objeto es trasladar las intenciones creativas y artísticas del autor) y apelativos (en traducción, su objeto es provocar en los lectores las mismas reacciones conductuales que las del texto original). Ahora bien, la literatura, en virtud de sus posibilidades retóricas, tiene, aparte de su función expresiva, una variante apelativa, que causa un efecto en el receptor. La expresión literaria puede desencadenar sentimientos que a su vez provocan acciones. Se trata, en otros términos, de la distinción entre fuerzas locutivas, ilocutivas y performativas que señalé al hablar de los géneros literarios. En la siguiente cita de Eco (2003: 80) se puede apreciar el punto de vista de las teorías funcionalistas de la traducción:

Molti autori, ormai, invece di equivalenza di significato, parlano di equivalenza funzionale o di *skopos theory*: una traduzione (specie nel caso di testi a finalità estetica) deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale. In tal caso si parla di uguaglianza del valore di scambio, che diventa un'entità negoziabile (Kenny 1998: 78). Ne sarebbero casi estremi il tradurre Omero in prosa per l'assunzione che l'epica era ai tempi di Omero quello che la prosa narrativa è ai giorni nostri... Naturalmente

questo implica che il traduttore faccia una ipotesi interpretativa su quello che doveva essere l'effetto previsto dal originale...

Desde el punto de vista de la transferencia lingüística, cabe señalar que las adaptaciones son formas de traducción intralingüística, en el sentido que le da Jakobson (1975: 69), que se trata de un acto semiótico con una importante dimensión pragmático-comunicativa, como señala Albaladejo (2007b: 3):

Pero también la traducción intralingüística es semiótica: un receptor interpreta un texto y produce otro texto que en la misma lengua, aunque con distintas palabras, expresa lo mismo que el texto primero; tanto su interpretación como su producción textual se hacen, desde instancias pragmático-comunicativas, con la determinación de un referente, en el ámbito semántico (semántico-extensional), siendo tanto el objeto lingüístico de partida como el de llegada construcciones sintácticas en sentido semiótico.

3.3.8. Adaptación y apropiación

La apropiación, a diferencia de la adaptación, puede contener una modificación temática: afecta el sentido de lo dicho deliberadamente y de manera significativa, cambiando el propósito de la obra original. La apropiación, ajena a la finalidad vehicular, trasciende la adaptación: añade, improvisa, innova, manipula, más que replicar complica, y requiere, en el momento de su lectura, tener muy presente el hipotexto, pues las modificaciones serán significativas de la dirección del nuevo significado que se quiere comunicar. De ahí, que Doležel describa el desplazamiento como una transducción posmoderna, pues pone el texto del conflicto por delante. Cuando a pesar de las modificaciones, reinterpretaciones, cambios de género, el texto nuevo sigue siendo, en significado global, equivalente al hipotexto, se encuentra más cerca de la adaptación; pero cuando se crea un nuevo producto, aunque no involucre un cambio genérico, que tenga, por acción deliberada del autor, un significado estética, ideológica o políticamente diferente, en que se puede apreciar que el original fue sólo un instrumento de uso, sostenido o puntual, para lograr los mencionados fines estéticos, ideológicos o políticos, hablamos de apropiación.

En este punto me aparto de la definición de Sanders (2006: 26-41) para quien lo esencial de las apropiaciones es que no explicitan claramente su vinculación con el hipotexto y el placer estético consiste en rastrear las relaciones intertextuales, se produzcan estas en posiciones puntuales del texto o de manera sostenida. Las adaptaciones para esta autora (2006: 17-25) se encuentran en movimientos de aproximación o interpretación transgenérica, no en el deseo de restaurar el mismo efecto literario para un público diferente. Sanders reconoce, sin embargo, que en la práctica los resultados que alcanzan una y otra forma de transformación pueden ser similares. La adaptación se conformaría como una versión que se aparta de él de una manera específica y frecuentemente explícita, una de las cuales es el género literario; en tanto que la apropiación apunta a la creación de un producto cultural enteramente nuevo que se aparta del original de varias maneras y no necesariamente implica un cambio de género. En ambos casos, el receptor debe poder participar del juego de similitud y diferencia entre el original y el texto derivado para apreciar al completo la nueva forma, en un juego de expectación y sorpresa. Coincido con que

el disfrute de este juego depende del reconocimiento de las diferencias con la obra de partida, pero la vivencia estética en la adaptación pura busca ser independiente de la fuente, pues al plantearse como un equivalente recontextualizado, al anularse la variable del contexto, su significado es el mismo; a diferencia de la apropiación, cuyo poder crítico reside en el recuerdo de la fuente y en la detección de los elementos que dialogan entre una obra y otra. Una adaptación traduce la relación entre texto y contexto; una apropiación, no, sino que se aprovecha de un nuevo contexto para hacer algo nuevo con un texto.

En el cuadro a continuación, resumo las categorías de hipertextualidad propuestas en este trabajo, desde la traducción «pura» hasta la creación literaria, según el grado de «fidelidad» al original. En la tabla, un poco más abajo, comparo algunas características esenciales de la traducción, la adaptación y la creación que muestran el carácter intermedio de la adaptación.

Cuadro 2 De la traducción a la creación*

- Traducción lingüística estricta (solo necesita equivalencia denotativa, es improbable que sea suficiente para la comunicación literaria)
- Traducción convencional (prioriza equivalencias lingüísticas, y tiene en cuenta la cultural y funcional en menor medida)
- Adaptación (prioriza equivalencia funcional, la pragmática ilocutiva y perlocutiva)
- Apropiación (no se busca ya equivalencia, y el texto original es un instrumento para lograr otros fines, estéticos o políticos, pero se conserva la relación interdiscursiva, extensional)
- Transducciones posmodernas: se dialoga con el protomundo de la obra original, pero se traspone, expande o desplaza
- Creación literaria con alto nivel de intertextualidad (p. ej., una obra con fines propios con citas y alusiones, relacionada con otras intensionalmente)
- Creación literaria con menor nivel de intertextualidad (una obra relativamente independiente y desligada de otros textos —esto es un ideal—, sin más relación con otros textos que su adscripción genérica, por ejemplo)

* Las categorías que aquí describo no son compartimentos estancos. Se produce un continuo, con casos fronterizos, ambiguos, que participan de la naturaleza de más de una categoría.

De la traducción tradicional a la creación				
	Traducción tradicional	Adaptación	Apropiación	Creación
Campo	Técnica profesionalizada	Arte y técnica, no profesionalizada	Arte	Arte
Grado de libertad	Fidelidad, equivalencia lingüística	Fidelidad, equivalencia funcional	Imaginación, libertad en la crítica, cambios ideológicos o estéticos	Imaginación, libertad absoluta

Objetivos	Mantenimiento del texto anterior	Procedimientos variados	Procedimientos variados	Texto nuevo
Hipertextualidad	Parte de una obra existente	Parte de una obra existente	Parte de una obra existente	Sin hipotexto
Transtextualidad	Intertextualidad basada en la hipertextualidad	Intertextualidad basada en la hipertextualidad	Intertextualidad basada en la hipertextualidad	Intertextualidad variada, no necesariamente hipertextual

Aunque no sea el caso de las adaptaciones recogidas en este corpus (salvo, en alguna medida, las versiones didácticas de Bruce), la adaptación infantil tiene algunos aspectos en común con el objeto de estudio de este trabajo, pues cumple una función social. Sotomayor (2005: 232) pone de relieve la función social de proporcionar productos adaptados a lectores con menos competencia literaria. Las ediciones íntegras de los clásicos las leen sólo lectores profesionales, especialistas, estudiantes, educadores, gente que hace de la literatura su profesión y que lee en buena medida para producir otros textos, que de alguna manera pueden concebirse como reescrituras: crítica, traducción, edición, etcétera. En ese sentido, Sotomayor (2005: 234) sostiene lo siguiente:

La literatura canónica circula en gran medida adaptada o reescrita: como resumen en una enciclopedia, reseña en periódico o revista, comentario crítico, información mediatizada, adaptación o antología, versión cinematográfica, evento social... La imagen que se tiene de una obra clásica (quienes aseguran conocerla) se ha construido sobre estos materiales, y cada vez más con las imágenes visuales que proceden del cine, la televisión, la ilustración o el cómic.

La adaptación educativa, instrumental, cumple esta función social sólo cuando respeta el sentido esencial de la obra original y propicia el desarrollo de la competencia literaria del lector: las simplificaciones aberrantes desfiguran la obra original y dan razones de peso para que exista oposición a que se realicen adaptaciones. Las adaptaciones en este corpus no son ancillares ni buscan el desarrollo de la competencia literaria como un paso intermedio a la lectura de los originales, sino que buscan sustituir, a los originales para ciertos públicos y en ciertos contextos.

3.3.8.1. Reescrituras e independencia interpretativa de la fuente

Para Doležel (1995: 311), la complejidad de las reescrituras se debe a que se refieren a su propio mundo ficcional y también, de maneras y grados diversos, a sus fuentes. Hay una dependencia unilateral que determina que el lector active el mundo ficcional del hipotexto, que solo como experimento cognitivo podría ser independiente de la interpretación del hipertexto. Según mi concepto de reescritura, la independencia de los textos varía entre la aspiración a la independencia total de las adaptaciones y la necesidad de diálogo crítico con la fuente que tienen las apropiaciones, más posmodernas: el grado de conflicto con la fuente determina la necesidad de explicitar la relación.

Existe una relación entre el carácter moderno y posmoderno de la interdiscursividad y los polos de la adaptación y la apropiación, respectivamente, aunque no encajan del todo. No todos los rasgos de la adaptación son modernos, como no todos los rasgos de la apropiación son necesariamente posmodernos. Por ejemplo, una adaptación de espíritu moderno que reemplaza a un hipotexto para una nueva situación comunicativa pretende ser autónomo interpretativamente de la fuente, pretende superarla y hacerla olvidar en un contexto determinado, pero al mismo tiempo, precisamente por ello, se trata de un reciclaje de un bien cultural anterior y por lo tanto niega su propia originalidad. Una apropiación posmoderna, consciente de su carácter parasitario, que plantea juegos sofisticados con el texto de base y que mantiene una relación conflictiva con el pasado, precisamente por el planteamiento de ese conflicto crea una ruptura, una diferenciación que le da un estatus singular, independiente, original, más cercano a lo moderno. La siguiente tabla, que resume aportaciones de Ramírez Caro (2000), Pavlicic (1991) y Pfister (1991), aborda las diferencias entre la intertextualidad modernista y la posmodernista.

	Modernidad	Posmodernidad
Cultura	Independiente, autónoma	Parasitaria, hecha de materiales dados de antemano
Realidad	Inmediata, accesible, independiente del lenguaje	Mediada, estructurada a través del lenguaje, preformada por la cultura, filtrada a través de los medios masivos
Arte	Crear algo nuevo	Reciclar y transformar sobrantes de la cultura anterior
Originalidad	Es posible	Juegos sofisticados con los textos existentes
Intertextualidad	No es autoconsciente ni autorreflexiva, pretextos canonizados y normativos, prestigiosos, reconocidos	Los pretextos son de la cultura de masas, mitos, clichés de la cultura pop y de la alta cultura. Intertextualidad en primer plano, exhibida y tematizada y teorizada como principio constructivo central
Actitud frente al pasado	Ruptura. Ha llegado un tiempo nuevo, en que todo debe ser diferente; usa el pasado para oponerse a él. El pasado es el adversario. El texto incorpora el texto anterior y lo incrusta en su propio sistema semántico con mecanismos destructivos, de modo que de lo viejo apenas queda algo	Continuidad, inclusión del pasado en el presente. El pasado no puede ser desechado, duda de la posibilidad de novedad, toda idea puede ser un recuento. Para que lo nuevo se entienda, debe contener lo viejo. El pasado es interlocutor y maestro
Períodos estéticos	Oposición al período anterior	Relación con toda la tradición precedente
Preocupación principal	La realidad	El arte; interesan más las convenciones y procedimientos artísticos que el

		mundo
Objeto	Usa textos concretos para destruirlos, desdeñarlos	Trabaja sobre conjuntos de textos, géneros, convenciones literarias; no rechazan nada, el pasado se inserta en una síntesis del presente
Forma	Diálogo intertextual, cita, alusión, polémica, travestimiento, parodia: se reconoce el texto antiguo y la forma en que el nuevo se relaciona con aquel	Seudocitas, mistificaciones
Función	El objetivo es añadir nuevo significado a un texto nuevo. La atención está en el nuevo texto. Se afirma lo nuevo y su novedad	Objetivo es añadir nuevo texto a un significado ya existente. La atención está en el texto antiguo. Se afirma lo viejo y la eternidad de lo viejo
Concepción del texto	El texto es texto: sus cualidades deben buscarse en ella misma, todo lo necesario está en el texto	El texto es intertexto: sus cualidades deben buscarse en su relación con otras obras literarias
Relaciones textuales	El texto al que se alude es solo material, un objeto que se reelabora; el texto resultante es bastante autónomo	Ningún texto literario es comprensible fuera de su relación con otros textos: no es ni cerrado ni autosuficiente, ni siquiera es el centro de la acción literaria. Le permite al viejo texto conservar su integralidad
Relación entre textos nuevo y viejo	Metafórica: entra en diálogo a través de alguna semejanza, temática, de motivo, estilo. Esta relación da una cualidad al texto nuevo que no tendría sin el viejo, pero la relación es para distanciarse	Metonímica: no se vinculan en relación a alguna semejanza, sino a una coincidencia lógica o de sentido: el texto nuevo ilustra o completa el viejo
Tipo de intertextualidad	Abierta y retórica. Está acabada y se realiza plenamente. El texto le exige al lector que descubra el vínculo, el significado afincado en el texto, pero no le exige ninguna competencia específica. El lector acepta o rechaza el vínculo	Oculto: el vínculo es en un aspecto aislado, mediato, al punto que no es fácil establecer si existe. Se espera un alto grado de competencia del lector, que no solo debe aceptar o rechazar, sino también contribuir conscientemente a la creación del significado

3.3.9. Traducción funcional

Las teorías más recientes sobre la traducción literaria apuntan a la superación del concepto de fidelidad y precisión léxica a través de la idea de que el significado de una obra no es algo fijo o determinado: se trata de algo que se construye y se negocia, y que tiene validez provisional en relación con su cambiante público lector y el propósito que el texto alberga (Hardwick 2004: 18). Es más, el mero concepto de traducción hoy en día es sumamente metafórico y abarca un

enorme rango de cuestiones, como la interpretación del texto de partida, la relación entre la equivalencia léxica y la poética, entre los poetas, dramaturgos y las comunidades de lectores, oyentes o espectadores, en un marco en que están involucradas estructuras de poder (Hardwick 2004: 21). Todas estas visiones, sin embargo, coinciden en que la traducción no es meramente una transcodificación, sino una forma de acción humana determinada por su propósito (Baker 2009: 117). Para realizar una traducción debe definirse el *skopós* con anterioridad, pues este es un concepto prospectivo. El *skopós* consiste en saber qué se pretende lograr en qué destinatario, lo cual determinará las estrategias y los métodos. Hace falta cumplir dos reglas: 1) la de coherencia, que consiste en que el texto resultante debe ser parte de un mundo que el receptor pueda interpretar como coherente con su situación; y 2) la de fidelidad, que consiste en que debe mantenerse alguna relación entre fuente y texto derivado una vez que se ha cumplido con la exigencia de coherencia. Desde el punto de vista de la clasificación de los textos, el que algunos sean fruto de la creación espontánea y otros respondan a un encargo no es relevante, pero sí hay una relación interesante a la que conviene prestar atención: cuando el origen de una obra es un encargo profesional o va a formar parte de una producción artística performativa en la que intervienen otras personas, suele estar cerca de la adaptación, pues predomina la finalidad vehicular; cuando se crea espontáneamente, el panorama es más variado.

Corresponde al traductor o adaptador decidir qué papel va a desempeñar el texto original en el proceso, pues el texto original es sólo un constituyente más del encargo que se le ha hecho. La fidelidad al texto original es una posibilidad. Lo importante es que ningún original tiene un solo *skopós* posible o necesario y que cada comisión de traducción o adaptación debe contener explícita o implícitamente una declaración de *skopós*. Según Vermeer, el *skopós* del texto derivado no tiene por qué ser idéntico al del texto original, pero esa perspectiva no es coherente con la idea de equivalencia funcional. Algunas obras de este corpus anuncian su *skopós* en el prólogo, y sus finalidades suelen coincidir en rasgos generales, con las características de representación oral y dirigida al deleite de la poesía homérica, que es lo que permite que sean consideradas traducciones. Estas obras se basan en la problemática situación comunicativa de las traducciones al uso para justificar su intervención, de modo que se reconstituya la energía del hipotexto.

Pueden establecerse relaciones entre el efecto literario deseado y el *skopós*, la función de la obra. Ambas son las condiciones fijas que deben reproducirse al producir transposiciones: en traducción literaria, el efecto deseado se logra por la conjunción de *skopós* y un entorno pragmático que permita la realización suficiente de las potencialidades semánticas y comunicativas de la obra original. Así pues, hay adaptaciones en múltiples modalidades, en distintos géneros literarios que restituyen distintas cualidades del original sobre la base de un *skopós* distinto. Teorías posteriores de Reiß y Vermeer (Baker 2009: 118) afirman que todas las formas, ya sean traducciones literales, comunicativas, adaptaciones, traducción documental o instrumental son procedimientos de traducción igualmente válidos, dependiendo del *skopós*. Como mostraré más adelante, no es mi intención quedarme en este absoluto relativismo, pues solo algunas formas permiten la realización plena de todas las potencialidades de la obra de partida y en esto el género literario cumple un papel fundamental. Albaladejo, que sigue a Beristáin y Eco, también se refiere a la importancia del rescate de la función comunicativa y social del texto de origen, que desborda la mera equivalencia lingüística (2007a: 4):

El gran servicio del traductor a la sociedad en sus necesidades comunicativas es hacer comprensible el texto en su construcción lingüística, pero también en su configuración cultural, de tal modo que la función comunicativa y social del texto origen en su contexto de producción la mantenga el texto traducción en su contexto de recepción. La traducción es un desplazamiento que se produce por medio de una transformación: un texto es interpretado, transformado y transferido, debiendo ser mínima la pérdida de significado y de funcionalidad comunicativa en este proceso.

Corresponde, pues, al traductor ponderar lo que puede ganarse y perderse al adaptar el texto de origen al espacio cultural de la lengua de llegada y distanciarse del de partida, traicionando lo menos importante en pos de las equivalencias más pertinentes para que el texto sustituto pueda desempeñar una función social y comunicativa similar, lo cual incide en aspectos más pragmáticos que textuales. Toda traducción es una negociación en que lo cultural está en primer plano (Albaladejo 2007a: 7).

Según la teoría de la acción traductora desarrollada por Holz-Mänttari (Baker 2009: 118), la traducción es, ante todo, una acción profesional, un proceso de comunicación intercultural cuyo producto final es un texto capaz de funcionar apropiadamente en una situación específica, una cooperación entre expertos profesionales y clientes. Desde este punto de vista, el traductor de perspectiva funcional, como profesional, da a sus clientes algo que son capaces de entender y disfrutar: un texto que supere las distancias culturales, gracias a la extensión, el estilo y el género apropiados. El éxito de la traducción dependerá en gran medida del grado en que el intérprete conozca la cultura de llegada y realice transformaciones encaminadas simplemente a procurar a sus lectores el contenido de los originales pero a la manera en que son más capaces de disfrutarlo. El traductor debe ser un experto en el campo de la transferencia de mensajes transcultural, lo cual implica no solo adaptación, sino conocimiento pleno de las instituciones literarias de la cultura de llegada.

Las críticas al enfoque funcionalista sobre la base de que transgrede los límites de la traducción propiamente dicha y no respetan el original (Baker 2009: 120) descansan en la definición de traducción y la consecuente necesidad de reconceptualizar el estatuto del texto original. La introducción del concepto de traducción funcional frente a la traducción convencional que esbozamos líneas arriba sirve para resolver esta cuestión. Si el *skopós* es enteramente nuevo y la utilización del original como mero instrumento sirve para introducir contenidos nuevos, con fines artísticos, políticos o ideológicos diferentes, se tratará de una apropiación. Sin embargo, si el traductor funcional transgrede los límites de la traducción convencional y utiliza el texto original como un material de base en un proceso global de transformación —no en intervenciones puntuales— la transformación debe denominarse adaptación, siempre que el *skopós* coincida, aproximadamente, con el del original. Y, si además de la coincidencia del propósito de la obra, esta adopta una forma compatible con las leyes del sistema literario que le permita explotar todos sus significados, hablamos de una traducción funcional. Las críticas a las teorías funcionalistas contribuyen a la creación de una teoría de la adaptación. A este respecto afirma Baker (2009: 120):

Any attempt to accommodate the purpose of a translation will involve using strategies that are often listed under adaptation, for example reformulation, paraphrase and textual explication. Moreover, a narrow definition of translation would seriously constrain the scope of research, discouraging scholars from examining various forms of translational activity that do occur in professional practice and should therefore be addressed by translation studies.

Está bien que la traducción convencional, cuando sea necesario, eche mano de estrategias propias de la adaptación para lograr determinadas equivalencias funcionales, pero sólo puntualmente, no como parte de la estrategia global de transferencia cultural del texto. De esa manera no es necesario acotar y constreñir la definición más global de traducción ni tachar como no traducciones prácticas cotidianas realizadas por profesionales de traducción y leídas por el público como tales.

Kohlmayer y Zhu (Baker 2009: 120) han juzgado que el enfoque de Reiß y Vermeer es poco aplicable a la traducción literaria debido a la especial condición carente de propósito de los textos literarios. Pero los textos literarios tienen también, dependiendo de su género, la corriente a la que pertenecen y la ideología que tienen detrás, un propósito, una filiación estética, están llamados a tocar determinados resortes de la sensibilidad de determinados lectores. Todo texto, como cualquier macroacto de habla, se compone con un objetivo, y el hecho de que en el caso de la literatura pueda ser complejo, porque presume una multiplicidad de interpretaciones basada en la polisemia intencionada, no es óbice para que se entienda funcionalmente. La pragmática de un texto literario, como he mostrado en la sección del marco teórico dedicada a los géneros literarios, dependerá de los valores ilocutivos y perlocutivos codificados en el género literario, por lo que una traducción funcional plena encontrará equivalentes genéricos que permitan la resurrección de los objetivos estéticos y sociales del original.

La teoría del *skopós* de Vermeer permite la interpretación de que cualquier propósito, cualquier fin, justifica los medios, la elección de una configuración lingüística. Creo, con Kadri, Kaindl y Nord, que en una traducción funcional conviene la adopción y descripción de ciertos aspectos éticos para evitar la malinterpretación del objetivo del texto y asegurarse de que los traductores basan sus decisiones en criterios intersubjetivos relativamente válidos. Para Nord (Baker 2009: 121), el *skopós* del texto derivado debe ser «compatible con las intenciones del autor del texto original». Esto explica por qué las obras más cercanas a la traducción funcional recogidas en el corpus declaran en sus fines, hacen explícita en un prólogo una ética, sus objetivos con respecto al *skopós* original y sucedáneos del mismo, justifican sus decisiones y encuentran una configuración lingüística que les permite alcanzar dichos fines.

La literatura como objeto de traducción y adaptación es particular, porque cumple complejas mezclas de funciones expresivas, afectivas y estéticas, junto con las informativas, y apunta a provocar emociones y entretener aunque, como he mostrado anteriormente, en potencia la literatura también albergue funciones apelativas. En la traducción literaria, más que en ninguna otra, debe tenerse cuidado con la priorización de la equivalencia. La complejidad del mensaje literario permite (y a veces obliga) a una amplia gama de soluciones de traducción y adaptación que exigen el empleo de la creatividad más que en cualquier otro tipo de texto, pues con más frecuencia que con ningún otro tipo de texto, la equivalencia debe buscarse en planos más

abstractos que el absolutamente textual: el simbólico, el funcional, el social. En literatura se necesita crear soluciones en el texto derivado que sean novedosas y adecuadas, es decir, que no pueden predecirse directamente del texto original, pero obligadas por factores como el balance que se desea entre la fidelidad al texto original y la efectividad literaria del texto de llegada. El traductor literario, al remontarse a lo funcional, un terreno más lábil que el textual, debe efectuar todo tipo de traiciones creativas para alcanzar la fidelidad junto con la coherencia.

En una adaptación de un texto no literario, sin finalidades artísticas, la recreación necesaria apuntaría simplemente a proporcionar un contexto que no existe en la cultura de llegada, una búsqueda de equivalencias cuyo objetivo es que la información del primer texto se transfiera correctamente, sin ambigüedades, precisa y claramente. Sin embargo, en el caso de la literatura, lo que se transfiere no es una mera información, sino un efecto y un valor cultural, una experiencia estética; por lo tanto, la traducción, cuando sea necesario, echará mano de recursos capaces de brindar una equivalencia funcional superior, y siempre pendiente de que asuma una forma descodificable en la cultura de llegada.

En este trabajo, casi todos los casos de transformaciones son intralingüísticos excepto uno, el de *Memorial*, cuya autora, de formación clásica, explica en el prólogo que se remite al griego. Los autores, para sus reescrituras, parten de textos en lenguas modernas y si consultan el griego antiguo es solo ocasionalmente. La traducción intralingüística es un concepto muy afín a la adaptación, ya que implica vehicularidad y comunión de intereses estéticos e ideológicos.

3.3.9.1. La traducción funcional: adaptación y cauce de representación

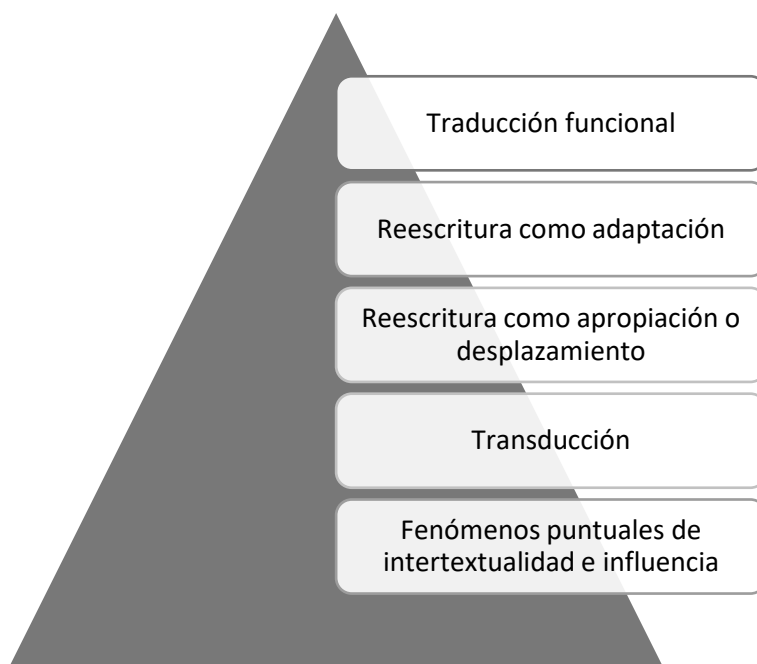
Hasta aquí, es posible que no se haya apreciado con la nitidez suficiente la diferencia entre adaptación y traducción funcional, ya que en la descripción de esta me he ocupado principalmente de la equivalencia funcional, es decir, de la relación entre el texto nuevo y el texto fuente desde un punto de vista pragmático. Sin embargo, para que esta equivalencia sea operativa debe cumplirse lo que antes he definido como coherencia y que establece el vínculo entre el texto nuevo y su receptor: el texto resultante debe poseer una forma que este pueda interpretar, es decir, debe formar parte de un conjunto de reglas institucionalizadas en su mundo, de una codificación que signifique algo para él, es decir, debe formar parte de un género que reconozca como literario dentro del sistema de la cultura de llegada, que pueda asociar a un contenido y que pueda decodificar como un vehículo de las acciones ilocutivas y perlocutivas. Este género, además, debe permitir la realización de las potencialidades semánticas del original en un contexto pragmático compatible. Sin este marco genérico, no hay posibilidad de equivalencia funcional. No quiero decir que toda traducción funcional debe cumplir por entero con las reglas de un género histórico, ya que, como veremos, la hibridación es una práctica común y necesaria, pero sí que debe tener rasgos reconocibles, asociables a la finalidad literaria y capaces de revitalizar los objetivos de la obra original. Así pues, la adaptación literaria es heterofuncional, en tanto que la traducción es homofuncional. La traducción funcional, por lo tanto, es la combinación de adaptación y cauce ideal de representación, el punto donde se unen las esferas del género literario y la reescritura a través de la equivalencia funcional.

3.3.10. Resumen del objeto de estudio

Como puede apreciarse, no he desarrollado con detalle el ingente marco teórico de todas las posibles relaciones intertextuales e interdiscursivas entre textos literarios, ya que me propongo simplemente analizar a fondo solo un tipo de relación: la hipertextual, es decir, los textos derivados de hipotextos, y solamente en sus aspectos architextuales, es decir, en su pertenencia a un género literario u otro, y en la posibilidad, desde la perspectiva interdiscursiva, de considerar estos hipertextos como una forma particular de traducción literaria, la funcional, marcada por la utilización del cauce ideal de representación. En pocas palabras, lo que hemos visto hasta ahora del marco teórico describe esta tesis como el estudio de las reescrituras en la búsqueda de puntos de contacto entre el género literario y la traducción funcional.

Antes de terminar esta sección, quisiera hacer un mínimo apunte: así como los géneros literarios no son compartimentos estancos, las categorías transtextuales de reescritura tampoco lo son. *The Song of Achilles*, de Madeline Miller, tiene características que la acercan a la expansión, pero la he incluido entre las reescrituras porque el corazón dramático de su obra coincide con el de la *Ilíada*. Por otro lado, fijar el punto a partir del cual una obra deja de ser afín estética o ideológicamente a su hipotexto, el eje entre la adaptación y la apropiación, es muy difícil. *The Odyssey* de Armitage es una reescritura teatral fiel argumentalmente a la *Odisea* original, pero posee una ligereza y una intención cómica acentuadas que se apartan del original. Con todo, no he considerado que esta divergencia sea suficiente como para considerarla una apropiación.

El camino, desde el punto de vista de la equivalencia funcional, de los fenómenos más puntuales de intertextualidad a la traducción funcional plena podría representarse en una pirámide, que no tendría cinco estamentos, sino infinitos:



Si hubiera que apuntar los requisitos y algunos ejemplos de textos para pasar de un peldaño al siguiente, podría representarse de la siguiente manera:

Traducción funcional	• Adaptación con un cauce de representación ideal: <i>War Music</i> , de Logue
Reescritura como adaptación	• Reescritura con fines estéticos e ideológicos compatibles con el original pero con un cauce de representación distinto del ideal: <i>The Odyssey</i> , de Zimmermann
Reescritura como apropiación o desplazamiento	• Conservación macroestructural, pero con fines ideológicos diferentes de los del original: <i>The Penelopiad</i> , de Atwood
Transducción	• Transformación sostenida de la dimensión macroestructural: transposiciones, expansiones y desplazamientos: <i>The lost books of the Odyssey</i> , de Mason
Fenómenos puntuales de intertextualidad e influencia	• Citas, alusiones y otras relaciones puntuales a nivel microestructural

Resumen terminológico

- Intertextualidad. Relación entre textos en el plano intensional.
- Interdiscursividad. Relación entre discursos en el plano extensional.
- Hipotexto. Texto de partida de una transformación sostenida.
- Hipertexto. Texto resultante de una transformación sostenida de un hipotexto.
- Reescritura. Transformación de un hipotexto con importante conservación del universo referencial.
- Transducción. Reescritura posmoderna, de tres tipos: transposición, expansión o desplazamiento.
- Apropiación. Reescritura que apalanca a partir del hipotexto reivindicaciones ideológicas o estéticas no contenidas en él, en un desplazamiento, y que puede llegar a ser frontalmente crítica con él.
- Adaptación. Reescritura con finalidad vehicular, subordinada a la pragmática del hipotexto, en cualquier género natural adecuado; traducción intralingüística que no implica necesariamente transmodalización.
- Traducción convencional. Transformación lingüística que busca equivalencias principalmente denotativas.
- Traducción funcional. Transformación lingüística que busca la equivalencia pragmática, es decir, una adaptación con un cauce ideal de representación.

3.4. Algunos conceptos de retórica, oralidad y pragmática de la epopeya

3.4.1. Un apunte sobre la *intellectio*, el sistema retórico y el género literario

Javier Rodríguez Pequeño (2008: 62-64) recoge el sistema de operaciones de la retórica clásica adaptado a todo tipo de discursos, siguiendo a Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo (1989: 63-71). Mi intención es suscribir casi punto por punto lo dicho en esas líneas sobre la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. Sin embargo, me gustaría enfatizar un aspecto de la *intellectio* que creo particularmente necesario cuando hablamos de reescritura, válido tanto para los discursos forenses como para el arte literaria: su dimensión pragmática. En la retórica tradicional habría cinco operaciones:

1. La *inventio* es la operación retórica semántico-extensional que sirve para obtener el referente del texto retórico, la estructura de conjunto referencial de lo que en literatura podrían ser ideas, argumentos, personajes, acciones y procesos. Es constituyente del discurso y de carácter fundamentalmente semántico.
2. La *dispositio* es la organización en el texto de los materiales semántico-extensionales proporcionados por la *inventio*, convirtiéndolos en elementos semántico-intensionales, para que formen parte de la macroestructura semántico-sintáctica. También es constituyente del discurso y de carácter semántico-sintáctico.
3. La *elocutio* es la plasmación verbal de la estructura semántico-intensional del discurso, conformando la microestructura sintáctica. Igual que las anteriores, es constituyente del discurso y de carácter fundamentalmente sintáctico.
4. La *memoria* busca conservar las estructuras sintácticas y semánticas del texto y su referente lo mejor posible de cara a una presentación oral del texto. No es constituyente de discurso, sino pragmática y, por lo tanto, podría no ser relevante para muchos géneros literarios actuales, absolutamente asentados en lo escrito. Sin embargo, como veremos en el apartado de análisis, sí que es un concepto importante para algunas obras estudiadas en este trabajo.
5. La *actio* es la ejecución o escenificación oral ante un auditorio del texto retórico elaborado conforme a las operaciones anteriores. Al igual que la *memoria*, no es constituyente de discurso, sino una operación *pragmática*, pero sí que es un concepto pertinente para la literatura concebida para su representación oral, performativa.

Para Albaladejo (1989: 63-71), la *intellectio* es la operación retórica no constituyente de discurso, anterior a la *inventio*, a la producción propiamente dicha del discurso, que busca analizar todos los elementos y factores del hecho retórico-comunicativo. En un artículo más reciente, la vincula a la modelización secundaria de la retórica con estas palabras (Albaladejo 2013: 10):

En la *intellectio*, examen y comprensión de la situación comunicativa, la modelización secundaria sobre el examen de las situaciones comunicativas asociadas al lenguaje

natural da como resultado el examen de un conjunto de aspectos específicos como la *causa*, la propia competencia del orador, las posibilidades de persuasión y convicción de los oyentes, etc.

Si la tríada constitutiva de discurso (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) se ocupa de factores principalmente semánticos y sintácticos, la *intellectio* estaría junto a la *memoria* y la *actio*, pues se ocupa de aspectos pragmáticos. La *intellectio* abarca el examen de la realidad extensional en la que se basará la *inventio* para crear el referente, hace posible la elección de un modelo de mundo y el plan estratégico que se debe seguir, hasta tal punto que se extiende de algún modo a todas las operaciones retóricas. En un excelente artículo, Díaz (1998: 61-85) problematiza el concepto de *intellectio* como una posible sexta operación retórica y lo distingue del *iudicium*. No es mi intención suscribir su tesis, puesto que su perspectiva es histórica y se ocupa de lo que los antiguos rétores teorizaron sobre el discurso forense, lo cual hace perder algunos matices que la adaptación, la extrapolación del marco teórico retórico al hecho literario realizada por Chico Rico, García Berrio y Albaladejo aportan al análisis. Sin embargo, al mostrar que las operaciones retóricas no son un todo estructurado y sin fisuras, sino una teoría cambiante (p. ej., las operaciones varían en número, entre los teóricos de la Antigüedad, de tres a siete), nos faculta para rescatar para el provecho de la teoría actual algunos matices y adaptar a nuestra conveniencia lo que hay de valioso en la teoría antigua. Intentaré rescatar, pues, lo que el heterogéneo sistema retórico (*Retórica a Alejandro*, Hermágoras, Aristóteles, Cicerón, *Rhetorica ad Haerentium*, Sulpicio Víctor, San Agustín, Quintiliano) puede aportar a la explicación del hecho literario en el plano de la *intellectio*.

Díaz (1998: 78) muestra que ni siquiera en los comienzos de la especulación retórica fueron cinco las operaciones retóricas básicas, que ni siquiera cuando definitivamente se impuso el canon helenístico-romano de las cinco operaciones faltaron propuestas alternativas, como la tricotomía estoica y que tampoco posteriormente se mantuvo siempre vigente la pentapartición clásica, sino que desaparecieron la *memoria* y la *actio*; y con en el paso de los siglos, la *inventio* y la *dispositio*; lo cual explica la concepción puramente elocutiva de la técnica retórica que la llevó a su desprestigio como mero ornato superficial, de donde ha nacido el sentido vulgar y despectivo de retórico en nuestros tiempos. También queda claro que si hubiera que considerar una sexta operación en el sistema antiguo, esta sería el *iudicium*.

En la *intellectio*, en el tratado de Sulpicio Víctor (Díaz 1998: 81-84), que es el que desarrolla este concepto más a fondo, están incorporadas consideraciones sobre el grado de concreción de la materia, las causas que carecen de fundamento, la reflexión sobre las *species causae* (*ethica*, *pathetica*, *iudicialis*), los grados de defendibilidad de la causa (*honesta*, *admirabilis*, *anceps*, *humilis*, *obscura*), los grados de complejidad de la cuestión y la doctrina del estatus o fundamento de la causa. La reflexión sobre el tipo de causa, su defendibilidad y grado de complejidad tienen una dimensión pragmática, que es la que me interesa destacar. Díaz (1998: 84) hace una muy lúcida reflexión acerca del texto retórico dentro de su marco comunicativo que orienta muy bien la posición de la *intellectio* dentro del hecho retórico:

Como el texto retórico se inscribe en el seno del hecho retórico en general, parece conveniente atender no sólo a la adecuada conjunción de *res* y *verba* mediante la eficaz actuación del *decus* interno a la propia obra retórica (= *opus*), sino también al hecho

retórico, en el que se desenvuelve el texto retórico. En la situación comunicativa a la que se circunscribe el texto retórico hay que contar, en primer término, con la participación del creador o productor del mensaje y la del receptor o destinatario del mensaje; pero, además, es imprescindible tomar también en consideración las condiciones particularmente favorables o adversas en las que se desarrolla la situación comunicativa. Hace falta, entonces, un *decus* externo que contemple las circunstancias en las que se desenvuelve el acto comunicativo concreto que supone eso que denominamos texto retórico (...).

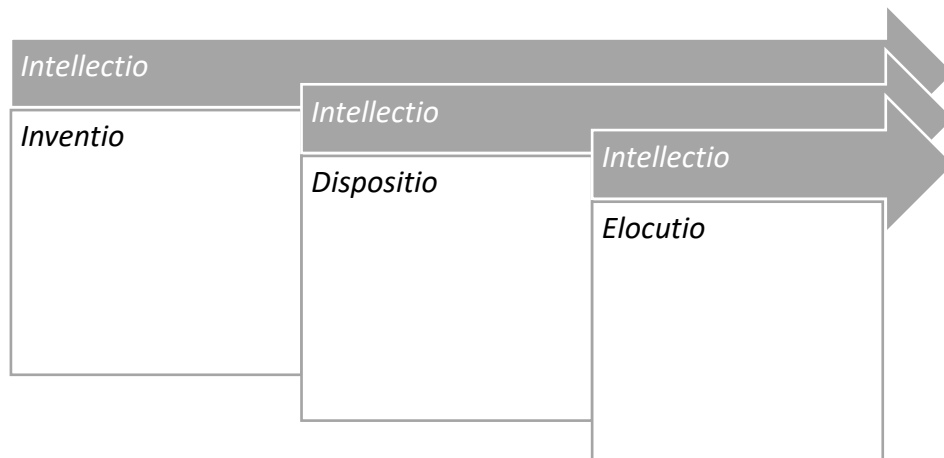
El *ars* debe atender al tratamiento de los contenidos (= *res*) y a su plasmación lingüística (= *verba*); el *artifex* debe velar por el adecuado ensamblaje de *res* y *verba* mediante la aplicación del *decus* interno a la obra literaria, pero también por la apropiada concordancia del texto retórico con la situación comunicativa general mediante la aplicación del *decus* externo a la obra literaria.

De eso se ocuparía, pues, la *intellectio*: de ese *decus* externo a la obra literaria del que depende el sentido del *decus* interno (conveniencia horaciana de *res* y *verba*). Así pues, aunque la *intellectio* no aparece exactamente como sexta operación en la tradición retórica grecolatina, el postulado de Albaladejo (1989) sobre este concepto tiene raigambre en dicha la tradición y aporta la simplificación y nitidez teórica necesaria para rescatar del marasmo heredado de la teoría antigua un concepto del discurso forense perfectamente extrapolable a la ciencia del discurso en general y por lo tanto aplicable a la literatura.

En este trabajo, por tanto, la *intellectio* será la operación retórica previa a la *inventio* pero presente a lo largo de todo el proceso, hasta la *actio*, que se encarga de reconocer las circunstancias pragmáticas del hecho comunicativo (contexto, situación, características del receptor, finalidad del discurso), reflexionar sobre ellas y tender un puente entre ellas y la dimensión propiamente semántica de la *inventio*, que extraerá de este magma temático el tema, las ideas, las acciones, los personajes, el narrador, todos los elementos de la estructura de conjunto referencial.

En una situación de discurso forense, por ejemplo, en la *intellectio* se reflexionaría sobre el contexto, la situación, el género y objeto del discurso, su dificultad, las condiciones favorables o desfavorables, el efecto y la acción que se busca causar en el oyente, y se sentarían las bases semánticas para que la *inventio* esté debidamente orientada, para que la búsqueda de los argumentos más persuasivos tenga un verdadero contacto con la realidad y que durante los procesos posteriores (*dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*) no se deje de tener en cuenta este *decus* externo, la conformación a la situación comunicativa. Además, dependiendo de si se considera una fase propiamente dicha o no, podrían considerarse dos modelos para la posición de la *inventio*: el lineal y el solapado:





En lo que se refiere a la literatura, que es lo que me interesa en este trabajo, la *intellectio* se ocuparía de reconocer el canal por el que se piensa llegar al receptor (p. ej., escrito, por vía editorial; oral radiofónico o presencial; mixto visual-oral, para un escenario, etc.), las características del receptor (valores, conocimientos, códigos literarios que domina, el género entre ellos), la finalidad (producir una determinada emoción, lograr un efecto perlocutivo), para configurar el plan estratégico en que se fundará la *inventio*. Puesto que la verosimilitud de los hechos dependerá de las características del receptor, la *intellectio* también cumple un papel en la determinación del modelo de mundo.

Esto tiene implicaciones en la elección del género literario natural, cuya dimensión pragmática debe resaltarse. El género literario histórico es una adecuación textual, *decus*, entre *res* y *verba* para formar un *opus*, la obra literaria, cuya razón de ser en términos comunicativos depende de la relación de *decus* que mantenga con el receptor en el hecho literario. Finalmente, el subgénero, por su dimensión temática, también depende de la *intellectio* y la adopción de un modelo de mundo. Más adelante, en el apartado de análisis, analizaré este punto. El papel de la *intellectio* también tiene repercusiones en las diferentes formas de reescritura, en particular la traducción, como señala Albaladejo (2007a: 10-11):

El traductor ha de tener plena conciencia de las características y del funcionamiento del texto que traduce; tiene que llevar a cabo una especie de *intellectio* retórica respecto del texto que es objeto de su actividad de traducción, para situarlo en su contexto, para determinar su funcionamiento en la sociedad y para tratar de determinar la estrategia poética o productiva de su autor. Así, podrá interpretar adecuadamente el texto origen y producir el texto traducción de tal modo que el funcionamiento comunicativo de éste en la sociedad sea equivalente al de aquél.

Como mostraré en el capítulo de análisis, la transferencia de este funcionamiento en sociedad es particularmente difícil en la traducción de la epopeya, ya que la función que esta desempeñaba en su sociedad no tiene un correlato directo en nuestra cultura occidental actual, que no ha reservado un espacio especial en que tenga sentido, lo cual tiene mucho que ver con la oralidad y el control de la emisión del mensaje, que abordo a continuación.

3.4.2. Oralidad y auralidad

3.4.2.1. Oralidad

Para considerar una cultura como oral, sus textos deben cumplir tres condiciones, que pueden subsistir por separado: 1) oralidad de la composición, es decir, improvisación repentizada; 2) oralidad de la comunicación, es decir, performatividad); 3) oralidad de la transmisión, es decir, que la tradición se confía a la memoria. La oralidad de la transmisión puede ser anterior o posterior al momento de la ejecución, ya que una composición puede simplemente conservarse en la memoria o bien recitada o cantada ante un público (Gentili 1996: 24). La cultura occidental contemporánea no es oral, pero sí lo fue la Grecia arcaica de Homero, al menos hasta el siglo VIII a. C., cuando empezó a penetrar la escritura. Muchas características de la epopeya como género diferenciado de los géneros contemporáneos y de las distintas formas de reescritura responden a la diferencia entre oralidad y textualidad, que no debe llevarnos a pensar en la civilización homérica como rareza, porque incluso hoy las estadísticas no están del todo a favor de la literatura escrita (Nicolson 2014: 68):

You don't need to fix something to know it. You know it by doing it again and again, never quite the same, never quite differently. You may even find, in that tiller-tweaking mobility – a slight adjustment here, another there – that you know things which the rigid and the fixed could never hope to know. The flight is alive in the flying, not in any record of it. And perhaps we, not Homer, are the aberration. Of about three thousand languages spoken today, seventy-eight have a written literature. The rest exist in the mind and the mouth. Language – man – is essentially oral.

La comunicación oral tiene características muy particulares y claramente distintas de la escrita (Ong 2012), que se plasman en la literatura. Para empezar, es efímera: desaparece con su enunciación, por lo que su comprensión se da cuando la palabra ya no existe, y no es posible volver a ella en caso de que no se haya entendido.

Hay dos tipos de oralidad: primaria y secundaria. La primaria es la propia de las civilizaciones que no conocen la escritura y transmiten su memoria colectiva por vía oral, como la védica y la hebrea paleotestamentaria. La secundaria se da en civilizaciones que conocen la escritura y en principio no necesitan de la oralidad para la transmisión de su memoria colectiva, porque pueden fijarla por escrito. En la Grecia antigua, la transición entre una realidad y la otra fue una crisis con muchas fases y conflictos culturales, que Eric Havelock ha explicado brillantemente en *The Muse Learns to Write* (1986) y en el que Homero es uno de los protagonistas, junto con Platón. La oralidad en la Grecia Antigua estuvo asociada a una finalidad particular (didáctica) y a una ideología (aristocrática) con el que la textualidad entra en conflicto, por su ideología potencialmente desestabilizante, por lo democratizadora: había una unión culturalmente indisoluble entre oralidad, didactismo y conservadurismo (Havelock 1986: 1-23) que fue cambiando en los tres siglos siguientes a la llegada de la escritura.

La lengua oral, incluida la literaria, tiene una serie de características gramaticales y estilísticas que pueden rastrearse perfectamente en Homero, que no siempre se restituyen en las reescrituras y que están orientadas, entre otros motivos, a la mnemotecnica. En primer lugar, es mucho más

paratáctica que la escrita: evita las oraciones subordinadas y prefiere yuxtaponer proposiciones independientes una tras otra. En segundo lugar, es acumulativa, repetitiva: combina grupos de elementos copiosos y redundantes, como las escenas típicas y los epítetos homéricos. En tercer lugar, es conservadora y tradicionalista, para poder cumplir su función de transmisora de la memoria colectiva, de enciclopedia del patrimonio ético-comportamental. En cuarto lugar, es empática, concreta, agonística y homeostásica; es decir, está totalmente adscrita a una situación comunicativa particular, para lo cual debe sintonizar con la audiencia a través de datos concretos y nítidos que le sirvan de anclaje de la atención y de la transmisión de información, en contextos pragmáticos en que un cantor debía imponerse a otro en un duelo de capacidades y talento (Ong 2012). Esto tiene una relación con su tradicionalismo y su ideología aristocrática: un bien cultural oral, al estar vinculado a unas circunstancias de ejecución concretas (como un banquete de la aristocracia) y al control del emisor, es más fácilmente acaparable que un texto escrito que puede circular más o menos libremente. Estas características también pueden vincularse a la *enargeia* homérica (Zanker 1981), a la necesidad de concreción y a la capacidad de figuración visual, que Staiger (1966) llama *representación*: si el texto no puede releerse sino que debe asegurarse de transmitir todo su contenido en su único y primer intento, debe ser concreto, claro y figurativo, y conseguir que el mundo descrito se haga real a ojos del espectador, que queda inmerso en la voz del aedo. Finalmente, la necesidad de hacer comprensible, cercano y relevante ese contenido lábil y efímero obliga a explotar recursos apelativos, que establezcan un vínculo entre el universo descrito y el mundo de la audiencia. Esto explica, por ejemplo, los símiles de la epopeya (Taplin 2007: 177-190).

La *Iliada* y la *Odisea* son fenómenos particulares de oralidad porque, si bien pueden rastrearse hasta tiempos de una oralidad primaria y pura (como la estudiaron Parry y Lord), algunas de sus características responden a la presencia de la escritura. Hay, pues, grados de oralidad por la manera en que esta interacciona con la escritura que dependen de las condiciones históricas y culturales (2006: 10), en un continuo hasta la textualidad en el que Esquilo, por ejemplo, es una realidad intermedia que ya plasma la lucha entre las fuerzas de la voz y el papiro (Havelock 1986: 14-15).

La poesía épica griega oral deriva del rito que la contenía (Zumthor 1984, Sbardella 2006), de raíces indoeuropeas, pero a diferencia de lo que ocurrió en otras culturas como la védica, en que la poesía fundadora de la identidad se mantuvo ligada a lo religioso (los vedas, la biblia, el Corán), en Grecia se hizo laica y adoptó una temática heroica, genealógica, cosmogónica y teogónica que fue capaz de expresar la relación del hombre con la divinidad sin servir a ninguna clase sacerdotal, ni nada por el estilo (Sbardella 2006: 14). Que la forma endoétnica de referirse a la poesía épica fuera *klea andron* (acciones gloriosas de los héroes) ya da una idea de la importancia de la oralidad: el sustantivo está tanto asociado a la gloria como al acto de escuchar.

Existe, por otro lado, una innegable relación de legitimación recíproca entre el mito y la oralidad, al punto que ni siquiera los antiguos tenían muy claro si Homero inventó a los dioses. Los mitos, narraciones tradicionales que de forma secundaria aluden a objetos de importancia colectiva, como lugares, fiestas, héroes, dioses y rituales, se transmiten por vía oral acompañados de un culto de la palabra oral, que como potencia primigenia y de por sí mítica, da vida al mito (Sbardella 1996: 15). La función de la musa como garante memoriosa del mito en su versión oral

tiene sus raíces en esta noción. Havelock (1986: 19-23), al presentar a la musa y contarnos cómo Hesíodo se refería a ella, nos recuerda que es hija de la memoria, *Mnemosyne*, lo cual tiene todo el sentido del mundo si la poesía es la transmisora de la memoria colectiva (Ong 2012); sin embargo, no nos menciona que el padre es Zeus, símbolo patriarcal del orden, la jerarquía y el control social que el material mítico respalda. Nicolson lo explica en relación con la cuestión homérica y la biografía Plutarco en la que Homero no era mortal (2014: 49):

‘For you were born of no mortal mother, but of Calliope.’ Calliope was the Muse of epic poetry. Her name means ‘beautiful voice’ and she was the daughter of Zeus, the all-powerful king of the gods, and of Mnemosyne, the goddess of memory (...). There was no human being called Homer: his words are the descendants of memory and power, the offspring of the Muse who had a beautiful voice. The myth itself identifies something that biography and geography can only grasp at. Homer is his poetry. No man called Homer was ever known, and it doesn’t help to think of Homer as a man. Easier and better is to see him abstractly, as the collective and inherited vision of great acts done long ago. The poems acknowledge that. In the first lines of both the *Iliad* and the *Odyssey*, they call on the Muse as their own divine mother, the source of authority and power, to tell the tales the teller is about to begin.

Esto tiene una clara relación, por otro lado, con la idea de autoría colectiva, que Nicolson describe en estos términos (2014: 71):

The poems were composed by a man standing at the top of a human pyramid. He could not have stood there without the pyramid beneath him, and the pyramid consisted not only of the earlier poets in the tradition, but their audiences too, the whole set of assumptions and expectations in which the poems swam. Homer, a plural noun, were the frozen and preserved words of an entire culture.

De este modo, la oralidad primaria que posteriormente se fijó incorporaba no solo la creatividad de los aedos, sino las características que la sociedad, los receptores, iban plasmando con sus exigencias, gustos, preferencias. En las culturas orales, la palabra es un modo de acción capaz de conferir existencia a las cosas: era el poema el que hacía existir al mito y el mito daba unidad, lo cual nos recuerda que el oído, a diferencia de la vista, es un sentido que unifica, que penetra profundamente en el sentido que el individuo da a la vida. El ámbito del sonido, a diferencia de la vista, que está solo delante de uno, es envolvente, está completamente en torno a uno, y por lo tanto es centralizante y se proyecta hacia el cosmos, un fenómeno continuo en el que el hombre es el ombligo. En ese sentido, el sonido tiende lazos con toda la realidad circundante. De ahí mi insistencia, que se verá a lo largo de este trabajo, de que las reescrituras de la epopeya, para tener un efecto perlocutivo comparable, deben cultivar los recursos que le permitan funcionar por vía oral con máxima eficacia: es el único camino, en términos psicodinámicos, para que el receptor se vincule a la colectividad. Nicolson (2014: 79) va un paso más allá en la descripción de una interrelación simbiótica entre épica y realidad propiciada por la oralidad:

Only that this sort of rhythmic, inherited story-telling is part of the human organism, and that the world in which the *Iliad* and the *Odyssey* began was an outgrowth and fulfilment of this basic capacity, one in which the telling of your own great tales was

not something done by a father at bedtime but in the gathering of people for whom these stories were the foundation of their lives, the thing that might last when everything else might not.

La temporalidad de la palabra oral, por contraste con la fijación de la escrita, trae a primer plano la noción de que la palabra poética es acto de habla, una forma performativa de comunicación que se activa en un instante preciso y que no puede reproducirse porque es algo único. Para que este momento en que surge la palabra tenga plenitud de significado y solemnidad, debe relacionarse con una acción igualmente significativa, como las celebraciones, los ritos o las situaciones de encuentro de la comunidad. La interacción única entre el ejecutante y el público determina muchas de las características de la comunicación oral, como la inexistencia del texto anterior o posteriormente a ella como algo fijo. Su capacidad de variación sobre la base de la adaptación al oyente es esencial, así como el estilo formular que Lord (1960) explicó a partir de la *composition in performance*, desarrollando las ideas de Parry sobre el epíteto homérico. La momentaneidad de la composición oral impide que el oyente valore reflexivamente el texto; puede solo identificarse con él. La fragilidad de esta forma de comunicación obliga al aedo a asegurarse continuamente de la atención y capacidad de comprensión de los destinatarios (Sbardella 2006: 18-22).

3.4.2.2. Entre oralidad mixta y auralidad

Las características de la lengua oral que he descrito son propias de una civilización que no conoce en absoluto la escritura: son los rasgos arquetípicos, ideales, de la civilización de la pura voz. La introducción de la escritura como un potente medio de comunicación modifica progresiva pero profundamente el modo de sentir y comunicarse de la civilización griega, hasta llegar a un fractura histórica, por cuanto este cambio es irreversible: como ya había señalado Lord (1960), donde arraiga la escritura, con sus nuevas categorías mentales, institucionales y económicas, la oralidad se repliega, junto con toda su psicodinámica. Este cambio es el primero de los hitos, para McLuhan, de la historia de la comunicación, seguido de la introducción de la imprenta y la difusión de los medios eléctricos (Sbardella 2006: 27).

En un proceso que describe Havelock (1986) con extremo cuidado, a partir del siglo VIII, con la progresiva introducción de la escritura, esta realidad oral pura se va transformando mediante un proceso complejo y dinámico de sustitución, a través de una cultura de oralidad mixta, en que la oralidad y la escritura se distribuyen roles, con ciertas fases de convivencia menos conflictiva que otras, con momentos de equilibrio transitorio, con espacios para que muchos rasgos de la oralidad primigenia permanezcan vivos. La escritura influencia cada vez más distintas instancias de la comunicación, hasta terminar imponerse, tanto como forma de composición como de transmisión. Este es un período, pues, de oralidad impura o mixta, en que la penetración de la escritura se da de modo desigual entre los distintos géneros literarios, unos más conservadores que otros en la aceptación de los nuevos medios (Sbardella 2006: 28-31).

Para algunos teóricos, la oralidad mixta o impura es sinónimo de auralidad, cuyo cambio de raíz etimológica, de la boca (*os*) al oído (*auris*), deja clara el cambio en el significado. En este trabajo, con *auralidad* me referiré no a todas las formas de oralidad mixta, sino a una en concreto: la

cualidad de la recepción de la obra mediante la escucha, que implica la comunicación oral de un texto que puede haber sido compuesto o fijado con ayuda de la escritura. El caso contrario, la composición oral sin ayuda de lo escrito, y su transmisión escrita no parece ser relevante en el estudio de la reescritura contemporánea, ya que todos los autores, ya que reescriben, se valen necesariamente de la escritura. La auralidad es un caso de oralidad necesariamente secundaria y que atiende exclusivamente a la forma de ejecución y, por lo tanto, a la composición que contempla que el canal de comunicación será auditivo, no escrito, o no solamente escrito (Fernández 2006: 19) y que por ello incorpora recursos posiblemente mímicos o evocativos de la oralidad primaria. La mayoría de textos literarios actuales no son aurales, pero, como veremos más adelante, la auralidad es una característica todavía presente en la comunicación literaria de nuestros tiempos y un rasgo importante en la reescritura de la poesía homérica. El medio físico de la efectución de una obra literaria, oral o escrita, es importante para Schaeffer (1996: 61) para considerar su género literario:

La distinción concierne al acto de enunciación más bien que a la realidad sintáctica y semántica, puesto que, en principio, nada se impone a que la misma cadena sintagmático-semántica se realice oralmente o por escrito, incluso si de facto un acto discursivo oral se realiza, por regla general, de un modo diferente a un acto discursivo escrito. (...) incluso en nuestra civilización, ciertos géneros permanecen íntimamente ligados a la efectución oral de los actos intencionales a los que se refieren, por ejemplo, la oración, el dicho ingenioso, la canción, etc. Pero es preciso sin duda establecer una distinción entre una oralidad circunstancial, debida simplemente a la inexistencia de un sistema de escritura, y una oralidad de principio, en la que la especificidad genérica es indisociable de la performance oral, es decir, de aquella en la que oralidad determina el acto comunicacional.

Para Schaeffer (1996: 61), la poesía heroica, narrativa, el cuento popular y el proverbio son solo circunstancialmente orales, en tanto que el sortilegio, el hechizo, el canto coral, las piezas de *drum poetry* no existen en tanto no se efectúan oralmente y al transcribirse por escrito pierden su especificidad genérica, pierden su poder de acto comunicacional, a diferencia de los casos de oralidad circunstancial. Sin embargo, esta distinción en Schaeffer no parece suficientemente justificada, pues el efecto hipnótico, psicagógico, de ciertos tiempos de poesía solamente es posible en oralidad, y este es el caso de la epopeya homérica, como mostraré más adelante. Schaeffer (1996: 61-62) admite que hay géneros cuya deriva histórica, debido a la presión de la escritura, han relajado su vínculo con su origen oral, como la balada o la canción, y que incluso cuando la oralidad no pasa de ser una convención de lo escrito, permanece ligada parcialmente a su horizonte genérico original.

Algunas formas de oralidad contemporáneas problematizan características de la poética. Hay poemas épicos de las islas Fiyi en los que el ejecutante alterna la narración de las acciones del héroe en tercera persona y en primera persona, en que el ejecutante se identifica con el héroe, «produciéndose el tránsito de una actitud a otra de manera brutal» (Schaeffer 1996: 65). En este caso las intervenciones de la primera persona no son presentadas por el narrador en tercera persona, sino que se sitúan al mismo nivel, en una alternancia entre narrador y héroe que toman la posta del acto discursivo. Esto problematiza las distinciones platónicas y aristotélicas sobre

los modos de enunciación, pero no está muy lejos de la *Odisea* de Homero, en la que el héroe, acogido entre los feacios, narra en primera persona una parte extensa de sus aventuras. En este caso, sin embargo, el relato de Odiseo permanece intercalado en el relato del narrador, se sitúa temporal y espacialmente en el interior del mundo ficcional referido por la narración en tercera persona. Para Schaeffer (1996: 66), el enfoque platónico, puesto que admite un modo mixto, está más cerca de dar cuenta del caso del poema épico fiyiano.

La presencia de la auralidad en la literatura refleja que existe una consciencia de que hay formas de comunicación que van más allá de los aspectos racionales de los textos como sumas de signos lingüísticos. El canal auditivo transforma totalmente la experiencia estética por el estímulo de resortes que activan la afectividad y la imbrican con una psicodinámica de relación del hombre con su universo. Y esto es inevitable, pues, a pesar de que vivimos en una civilización escrita, la manera en que hemos aprendido el lenguaje es oral, en una experiencia vinculada, nada más y nada menos, que a nuestros padres y otros seres del entorno familiar, en dinámicas formativas de nuestros afectos, lo que determina que determinados timbres y tonos de voz nos parezcan inusualmente bellos. En nuestra infancia más tierna, hemos descubierto el mundo y nuestra propia identidad como algo separado del mundo mientras oíamos voces, y esta experiencia reúne muchas características arquetípicas de lo épico, como la distinción entre sujeto y objeto y la oralidad, por lo que incluso la formación de la propia identidad es una cuestión épica. En nuestra experiencia cotidiana del lenguaje, sin embargo, la comunicación oral suele ser meramente pragmática: de ahí que la utilización de la voz con finalidad artística contraste tanto y sea tan potente y pertinente como factor diferenciador de las obras de arte de lenguaje.

¿Por qué las características aurales, de mímica de la oralidad, son particularmente importantes en la reescritura de Homero? Por un lado, porque como acto de habla capaz de una serie de efectos perlocutivos y estéticos es singular; por otro lado, porque refleja el influjo de la teoría y la crítica en la praxis literaria y, concretamente, en la reescritura. Antes de Parry y Lord, sabíamos que la ejecución de los poemas era oral, pero teníamos una idea definida de cuál era el papel de la oralidad en la génesis de la epopeya. No éramos conscientes de la composición improvisada y las posibilidades adaptativas de la técnica del aedo, basada en la dicción formular. La asociación de esta forma de actividad poética, de raíces populares, y la excelencia del resultado, ha causado gran perplejidad y ha abierto la puerta a la recepción y reescritura a la mimesis no del texto resultante, sino de ese modo de crear adaptativamente a partir del mito y una serie de recursos, como veremos más adelante.

3.4.3. La epopeya como acto de habla

El punto de partida de las siguientes consideraciones es la concepción funcionalista y ética de que una adaptación debe tener como constante, con respecto al hipotexto, el efecto literario. Puede que, dada la escasez de información y la distancia que nos separa de la epopeya homérica, no sea posible captar exactamente el efecto literario que producía el canto o recitación de la *Ilíada* y la *Odisea*, —que además no debió ser el mismo en los momentos de la Grecia clásica y preclásica— con todos sus matices perlocutivos; pero sí podemos averiguar cuál era el efecto deseado, el que los griegos antiguos esperaban que tuvieran las recitaciones homéricas.

Schaeffer, al estudiar el acto de habla como culturalmente enmarcado dentro de un punto de vista social y pragmático, afirma (1996: 73) que «en un buen número de civilizaciones, especialmente orales, este campo [el literario] comporta numerosas prácticas nada lúdicas, como las lamentaciones, las oraciones, los cantos fúnebres, los proverbios, los himnos religiosos o los discursos de gala». ¿Cuál es el valor social y pragmático de la epopeya en la Grecia antigua?

La fuente más importante para la caracterización de la recepción de los poemas homéricos son los poemas mismos, y más concretamente, la *Odisea*. En los poemas homéricos desfilan cantores, o aedos, de poemas cuyo tema son las hazañas de guerreros y que producen enorme placer en sus oyentes, deleitando sus corazones con un canto acompañado por la lira. Las palabras de los aedos y, posteriormente, las de los rapsodos, son caracterizadas como *epéa himeroénta*, productoras de deseo y añoranza, y en ese efecto placentero intervienen tanto las musas como el talento natural del poeta-cantor.

Los orígenes del canto heroico, según Lamberton (2005: 165) pueden encontrarse en los mismo guerreros de la Edad del Bronce, que cantan los *kléa andrón*, las grandes hazañas de los héroes, transformándose, entre batalla y batalla, en bardos, como puede verse en los versos 185-191 del canto noveno de la *Iliada*, donde Homero nos presenta a Aquiles y cantando las gestas gloriosas de héroes:

Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,
τὸν δ' εὗρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἄργύρεον ζυγὸν ἦεν,
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας:
τῇ ὃ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.
Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ,
δέγμενος Αἰακίδην ὅποτε λήξειεν αἰείδων,

Estas recitaciones regocijaban a los griegos de tal manera que «por ejemplo, el joven Alejandro Magno soñaba con ser un segundo Aquiles y dormía con una edición de la *Iliada* debajo de su almohada» (López Eire 2002: 59). He aquí la traducción de Ciani «e trovarono Achille che consolava il suo cuore suonando la cetra armoniosa... con la cetra consolava il suo cuore, cantando gesta di eroi; di fronte a lui si sedeva in silenzio Patroclo, solo, e attendeva che il discendente di Eaco ponesse fine al suo canto» (2000: 168-169). Si esta es la semilla de los cantos heroicos, ya pueden distinguirse algunos aspectos de la producción y recepción primigenias: las historias de héroes consuelan a quien canta y a quien oye, y se escuchan en silencio.

En los versos 325-327 del primer canto de la *Odisea* pueden detectarse también rasgos de la recitación, esta vez por parte de Femio, una aedo profesional, al que se tilda de «ilustre» y «divino», pero al que Penélope le pide que deje de cantar cantos tristes de regresos (*nóstoi*, un subgénero épico), y su canto es definido como «hechizo de los mortales, hazañas de hombres y dioses que los aedos hacen famosas».

τοῖσι δ' αἰδοῖς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ
ἦατ' ἀκούοντες: ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετεῖλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

De aquí puede deducirse que la recitación de la epopeya es concebida como capaz de hechizar a los hombres y está a cargo de un personaje ilustre y respetado que sabe cantos de diverso tipo. En el canto octavo, en la corte de los feacios, Odiseo llora al oír la narración del «divino aedo Demódoco, a quien la divinidad ha otorgado el canto para deleitar siempre que su ánimo lo empuje a cantar» (VIII, 43-47):

μηδέ τις ἀρνείσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν
 Δημόδοκον: τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδὴν
 45τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν αἰδεῖν.
 ὥς ἄρα φωνήσας ἡγήσατο, τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο
 σκηπτοῦχοι: κῆρυξ δὲ μετώχετο θεῖον ἀοιδόν.

El «muy ilustre aedo», empujado por la musa, narra un pasaje de la *Ilíada* sobre la disputa entre Odiseo y Aquiles, y Odiseo, emocionado, se cubre con su manto, pues le da vergüenza que lo vean derramar lágrimas, y en las pausas que el aedo hacía, Odiseo realizaba libaciones a los dioses. Alcínoo dice «ya hemos gozado del bien distribuido banquete y de la cítara que es compañera del festín espléndido». De este pasaje podemos concluir que la recitación era capaz de deleitar y también de provocar emociones tan fuertes que solo pueden explicarse por la presencia de lo divino, y que se hacía durante banquetes.

Los temas que pueden cantar los aedos son variados. Entre los versos 260-365 el aedo recita los amores adúlteros de Ares y Afrodita, y Odiseo goza en su interior al oírlos. Odiseo alaba a Demódoco por encima de todos los mortales por su realismo, por narrar la historia de Troya «como si hubiera estado presente o lo hubiera oído de otro» (VIII, 487-491):

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
 ἦ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων:
 λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις,
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
 ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρθεὼν ἦ ἄλλου ἀκούσας.

Es, pues, la verosimilitud y el realismo una de las virtudes de la recitación heroica, que más adelante relacionaré con la *enargeia*, cualidad esencial de la epopeya que muchos autores de reescrituras intentan plasmar en sus obras. Cuando Odiseo le pide a Demódoco que narre el episodio del caballo de madera, rompe en llanto una vez más: «esto es lo que cantaba el insigne aedo, y Odiseo se derretía: el llanto empapaba sus mejillas deslizándose de sus párpados». Odiseo llora y se lo compara con una mujer. Entre los cantos noveno y decimosegundo de la *Odisea*, cuando Odiseo se transforma en narrador ante los feacios, no propiamente un aedo, pero sí un narrador de historias heroicas, se describe la más elaborada y conmovedora dramatización de la respuesta de la audiencia. «Así dijo Odiseo, todos enmudecieron en medio del silencio, y estaban poseídos como por un hechizo en el sombrío palacio (XI, 333-334)»:

ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,
 κηληθμῷ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιάοντα.

Puede observarse, pues, que el efecto de la narración de Odiseo es de características similares, como un hechizo, a las de la recitación heroica del aedo, y que la civilización homérica y de la

Grecia arcaica está habituada a disfrutar de narraciones orales y es capaz de vivir a través de las palabras nítidas de sus narradores. En XI, 374 se dice que las hazañas son «dignas de admiración», y tanto el rey como sus cortes prefieren seguir escuchando durante toda la noche las narraciones de Odiseo.

La poesía homérica tiene por fin producir enhechizamiento. Los feacios, al escuchar las historias de Odiseo, se encuentran encantados (*Odisea* XI, 334), lo cual se describe López Eire (basándose en (*Odisea* XIX, 45) con un símil perfecto: las odas, las palabras poéticas acompañadas de música, encantan como las epodas, los ensalmos o los encantamientos con los que se detiene y estanca la sangre de una herida que mana impetuosa y cuyo flujo es difícil de cortar. La poesía de los hechiceros aedos homéricos es «dulce», *hedús*, agradable, y las palabras usadas producen añoranza (*bimeróenta*). Como lo describe López Eire (2002: 59), «el efecto de la poesía homérica sobre los oyentes es devastador, pues produce en ellos placer incluso arrancándoles las lágrimas». Por contraposición a la hesiódica, la epopeya homérica, es fundamentalmente hedonística, pues busca el placer como último propósito, en tanto que la hesiódica es sobre todo didáctica (López Eire 2002: 62-63). Acerca de las posibilidades de la narración para lograr un efecto parecido al de la catarsis dramática, afirma Chico Rico lo siguientes (1988: 360-361):

Por otro lado, no podemos omitir el hecho de que a los efectos perlocutivos docente y deleitoso, especialmente, características propias del texto narrativo, se llega también en buena parte gracias a la consecución del efecto correspondiente al concepto aristotélico de *Ναύταρσις*, tan importante en toda la Poética clasicista (nota 85). Efectivamente, la catarsis contribuye a un reajuste, como explica Antonio García Berrio, de índole ética llevado a cabo a través de un proceso de afección sentimental elaborado sobre la base del ejemplo, «es decir, un auténtico caso de didactismo moral».

La representación del bardo, de Demódoco, en la *Odisea*, también puede poner en relación la epopeya con la catarsis, por un lado, y la interdependencia entre realidad y poesía (Nicolson 2014: 163-164)

Homer then has the bard – a blind man whose name is Demodocus, which means ‘People-Pleaser’ – say something that drives far into the centre of what Homer means and why Homer matters:

The gods did this and spun the destruction of people

For the sake of the singing of men hereafter. The song, this poem, this story, is the divine purpose of the war.

The war happened so that the poem could happen. It is the most extraordinary Homeric wink. The Phaeacians are enjoying this, it says, and you are enjoying it too, aren’t you? Despite yourself, you love this account of grief, and that pleasure in tragedy is the purpose of the Homeric poems. The poems recognise the dreadfulfulness of the events they describe; they also understand the pleasure to be derived from hearing of those events. Nothing is theorised, nor is that contradiction resolved, but from these words we understand that the beauty of the poems depends on the horror of what they say.

La recepción de la poesía homérica ha sido polémica, por diversos motivos (López Eire 2002: 64-65). Por un lado, los poemas muestran, como les achaca Jenófanes, una pésima imagen moral

de los dioses. Pitágoras asegura haber visto a Homero y Hesíodo en el Hades, castigados por sus blasfemias e injurias contra los dioses. Para los filósofos, como Platón, la poesía en general estaba colmada de inmoralidades.

Ahora bien, estas polémicas sobre el valor moral o epistemológico de la poesía no ponen en duda, y más bien confirman, su efecto patético, emocional, catártico, y, lo que interesa aquí: psicagógico. Se trata de la vieja querella entre poesía y filosofía: esta es el camino a la verdad y la ética; aquella, inmoral y falsa, pero bella y cautivadora. Este no es lugar para explorar en detalle la polémica en torno a la poesía o la defensa alegórica que se hace posteriormente de la misma. La recepción literaria de Homero muestra una actitud crítica con respecto a cuestiones de veracidad y algunas contradicciones, sobre todo relativas a la teología homérica, pues los dioses, sujetos a pasiones humanas, no son ejemplos de conducta. En la *República* de Platón (376 y ss.), se califica a Homero y Hesíodo como perjudiciales para la educación de los jóvenes, pues cuentan narraciones que además de falsas son indecorosas. Es el valor epistemológico de Homero lo cuestionado, pero no se pone en tela de juicio el placer que causa su escucha o su lectura. En cualquier caso, los atenienses no siguieron el consejo de la *República* y no apartaron a Homero del centro del plan de estudios, y el lector griego antiguo conocía la compleja relación entre la poesía y la verdad y no estaba dispuesto a dejar de disfrutar del valor estético por cuestiones epistemológicas. El artículo de Lamberton (2005) muestra un excelente análisis de la recepción literaria de Homero y su influencia en la escritura clásica posterior, que lo imitó y que mantuvo con él variadas relaciones transtextuales (parodias, contaminaciones, plagios, traducciones, etc.). Mi interés aquí no es la recepción crítica o académica, sino la literaria, la de la audiencia de época arcaica que escucha a los aedos y la posterior, que se deleita leyendo y estudiando los textos homéricos.

En el *Ión* de Platón, en el que Sócrates dialoga con un rapsodo, cuya profesión es recitar los poemas homéricos, nos encontramos con un pasaje en que este describe el efecto que causa en su público la poesía de Homero. Cuando Sócrates le pregunta qué emociones producen los rapsodos en los espectadores, Ión contesta que los ve llorar, echar miradas amenazadoras, siempre pendientes de sus palabras. Agrega que está obligado a observarlos atentamente, porque si los hace llorar, él se alegrará al recibir dinero como premio, mientras que si los hace reír, llorará por perder su retribución (535d-e):

Σωκράτης

οἴσθα οὖν ὅτι καὶ τῶν θεατῶν τοὺς πολλοὺς ταῦτά ταῦτα ὑμεῖς ἐργάζεσθε;

Ἴων

καὶ μάλα καλῶς οἶδα: καθορῶ γὰρ ἐκάστοτε αὐτοὺς ἄνωθεν ἀπὸ τοῦ βήματος κλάοντάς τε καὶ δεινὸν ἐμβλέποντας καὶ συνθαμβοῦντας τοῖς λεγομένοις. δεῖ γάρ με καὶ σφόδρ' αὐτοῖς τὸν νοῦν προσέχειν: ὥς ἐὰν μὲν κλάοντας αὐτοὺς καθίσω, αὐτὸς γελάσομαι ἄργυριον λαμβάνων, ἐὰν δὲ γελῶντας, αὐτὸς κλάύσομαι ἄργυριον ἀπολλύς.

Ión recita a Homero, improvisa una recitación «poseído» por el entusiasmo poético (5), y el texto que mana de sus labios es un hipertexto del Homero con el que los oyentes comparan lo que oyen. Si es fiel en lo sustantivo al hipotexto durmiente y agrega emoción y las palabras adecuadas, Ión será recompensado, porque ha transmitido la emoción del mito, quizá aumentada, adaptada

adecuadamente a las circunstancias y a su público; si no encuentra las palabras adecuadas, desentona, y parodia sin querer, si crea un hipertexto que traviste inintencionadamente la idea que tienen los espectadores del género y de la poesía homérica, despierta la risa, y la rapsodia resulta un fracaso. E indudablemente había en la rapsodia antigua no sólo una elección de pasajes homéricos de acuerdo con la audiencia, sino una elección de entonaciones y una *actio* particular del mismo pasaje según quién fuera el oyente. Es importantísimo notar cómo el rapsodo está perfectamente consciente de su necesidad de adaptar la recitación a la audiencia, por lo que presta mucha atención a su reacción, y de que esta recitación tiene efectos perlocutivos potentes, que van del llanto a la amenaza.

Como recoge Domínguez Caparrós (2002: 125), en *Las Leyes* (II, 658), Platón afirma que la epopeya es el género que más gusta a los ancianos, a diferencia de la comedia, preferida por niños mayores y la tragedia, favorita de las mujeres cultivadas, la juventud y la inmensa mayoría. En el libro X (605ξ) de la *República*, Platón describe cómo la epopeya suscita sentimientos semejantes a los de la tragedia:

οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὅμηρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν, ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῇ.

Cuando los mejores de nosotros oímos a Homero o a alguno de los poetas trágicos que imitan a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpeándose el pecho, bien sabes que nos regocijamos y, abandonándonos nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición.

Según Aristóteles, la poesía no es sólo mimética, sino también catártica, y su misión es conducir el alma de los espectadores a través del placer estético, y puede alcanzar este efecto mediante el acoplamiento de forma y función. Aquí resulta útil la definición que López Eire (2002: 133) hace de la poesía: «la imitación de una acción o pasión humana que proporciona el placer intelectual de comparar la imitación con lo imitado, que no tiene por qué ser lo real, sino simplemente lo verosímil».

Las audiencias presentadas en la *Odisea*, tanto los incómodos pretendientes como los hospitalarios feacios, muestran que la representación de la poesía heroica y la narración de acontecimientos son un entretenimiento elegante, elitista, cuyas virtudes deben ser la representación vívida y la manipulación exitosa de las emociones y la imaginación. Se espera que las audiencias escuchen atentamente, se abandonen a la actuación del bardo, le crean y, sobre todo, lo recompensen con generosidad (Lamberton 2005: 165). No es este el lugar adecuado para profundizar en la autoría de los poemas homéricos, la cuestión homérica, las teorías de la composición oral, las formas de composición e improvisación que envuelven la rapsodia, pero es importante resaltar dos aspectos de la recepción: el primero, que el efecto literario de la poesía homérica es patético, produce llanto, ira y diversas emociones; segundo, que la recitación

improvisada se realiza a partir de un texto volátil, difuso, una historia mítica y un aliento homérico de los que el poeta a los que el rapsodo, que ya es de por sí una especie de traductor, debe ser fiel y al mismo tiempo original, según las necesidades que impone la audiencia.

En conclusión, el efecto consistía, o idealmente debía consistir, en consuelo, admiración, entretenimiento, catarsis, en una fusión de placer y llanto producida por una narración verosímil, admirable. La recepción antigua de la *Iliada* era la de una poesía seria, noble, emocional, psicagógica, por momentos devastadora, catártica, una fusión de forma y fondo capaz de conducir el alma a través del placer. Este es el efecto que idealmente debía causar la poesía épica, y que Baricco intenta traducir a su versión de la *Iliada*.

En términos ilocutivos, la epopeya homérica puede describirse como predominantemente asertiva, pues a pesar de que puntualmente puede ser directiva o expresiva, en lo sustantivo describe un estado de cosas ficcional. Ahora bien, como todo objeto estético, tiene un valor perlocutivo que, en este caso, se alcanza con mucho mayor facilidad cuando se ejecuta oralmente. Como hemos visto, Platón no diferencia sustantivamente el valor perlocutivo de la tragedia del de la epopeya, y podríamos complementar su visión catártica afirmando lo siguiente: la epopeya sublima los impulsos violentos del hombre; gracias a ella se da una adaptación social de la violencia a una sociedad civilizada. Al vivir, a través de la nítida descripción de la epopeya, las escenas de violencia, el hombre puede dejar fuera de su vida cotidiana este impulso.

Es muy importante advertir que la pragmática de la comunicación oral es radicalmente distinta de la de la comunicación escrita, entre otros motivos porque el emisor controla mucho mejor el momento y la función de su acto de habla. En la comunicación escrita cobra relevancia el mensaje, en tanto que en la oral es la producción del acto de habla. Dice a este respecto Searle (1994: 26):

La unidad de la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción u omisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla. Considerar una instancia como un mensaje es considerarla como una instancia producida o emitida. Más precisamente, la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones constituye un acto de habla, y los actos de habla (de ciertos géneros que se explicarán más adelante) son las unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística.

Este contexto de oralidad primaria de la recepción arcaica de la epopeya tiene relación con las distintas modalidades de hipertextualidad: algunas se remitirán la unidad tradicional (el texto, la oración, el símbolo, la palabra); otras, a la instancia de su producción, al acto rapsódico de improvisación, y lo que recrearán no es una equivalencia del texto, sino de la producción del texto, con sus métodos, circunstancias e intenciones, todo lo cual, en su conjunto, representa el mensaje: este es el caso de la rapsodia posmoderna, pero de alguna manera toda reescritura consciente de la oralidad del mensaje y que decide remontarse a su realidad original, primaria, tiene en cuenta que la unidad que es pertinente traducir, cuando se trata de la epopeya, es el acto de habla.

Si no se consideran las intenciones de los actos de habla, estos no son más que ruido. Y las intenciones son de unos tipos muy determinados. Los actos de habla son funciones del significado del mensaje de una cadena hablada, son lo que el mensaje hace o busca hacer al ser emitido. En la Grecia antigua, un canto fúnebre, un epinicio y composiciones de otros géneros estaban perfectamente asociadas a una finalidad perlocutiva y se pronunciaban en contextos dominados por el emisor. En la civilización escrita la recepción se encuentra desvinculada del acto performativo de emisión, por lo que suele ser más relevante el texto. La oralidad, por su inmediatez, maximiza la potencia perlocutiva. Si pensamos en el género literario como un conjunto de normas que regulan la pragmática de la comunicación, tenemos que partir de la idea de que la oralidad es constitutiva de la epopeya y que su valor perlocutivo depende directamente de que se ejecute físicamente por el medio físico de la oralidad y que encarne las circunstancias de su producción oral y adaptada a cada auditorio.

4. Análisis

En este capítulo, aplicaré la teoría de los géneros literarios, la reescritura y las consideraciones sobre retórica y oralidad a las obras recogidas en el corpus agrupadas por género literario, de manera relativamente sistemática, pero evitando la aplicación de conceptos cuando esta no produce un rendimiento analítico. Por ejemplo, en todos los géneros tendré en cuenta los aspectos estructurales, arquetípicos y pragmáticos recogidos en la teoría de los géneros literarios, en busca del cauce ideal de representación, y clasificaré las reescrituras entre los polos de la adaptación y el desplazamiento, de acuerdo con sus aspectos ideológicos y estéticos, porque de todo ello obtendré información encaminada a la comprobar o refutar las hipótesis de este trabajo. Sin embargo, solamente emplearé las partes de la retórica cuando cuente con información sobre la génesis de la obra con la cual relacionarla y siempre que esta sea pertinente para explicar el género literario. Algunas obras no contienen información sobre el método con el que fueron creadas ni es posible deducirlo a partir del resultado; otras sí la contienen y tiene sentido estudiarla, mientras que otras, a pesar de que la contienen, su estudio no arroja información orientada a los objetivos de este trabajo.

A diferencia de la descripción del corpus, en que ordené los géneros naturales siguiendo el criterio que emplean García Berrio y Huerta Calvo (1992) en la tercera parte de su tipología (primero el género lírico, luego el épico-narrativo, luego el dramático y finalmente el didáctico-ensayístico), en este apartado los dispondré de acuerdo con la búsqueda del cauce de representación ideal, para tratar brevemente los géneros menos capaces de reflejar el universo de la épica homérica y su efecto estético, y luego centrarme en el género que estimo más adecuado, que abordaré con mucho mayor detalle.

Abrirá cada sección un análisis de los casos híbridos, donde discutiré la atribución de género, para entender las variantes y características anómalas de algunas obras, en términos architextuales. Después estudiaré la adecuación del género estudiado como posible cauce ideal de representación de la epopeya homérica, con menciones a subgéneros y géneros históricos, cuando sea pertinente. Remataré cada sección con un breve análisis de las obras del género estudiado en tanto reescrituras. En la sección dedicada al género que más se aproxima al cauce ideal de representación, estudiaré con detalle dos obras de dos géneros históricos distintos, para entender, por un lado, lo que las hace adecuadas y, por otro, sus características reescriturales. Añadiré, al final, una pequeña comparación, ya que sus similitudes y diferencias son muy reveladoras.

Como señala Guillén (2005: 142), los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar, una realidad que la posmodernidad ha llevado incluso más allá del mestizaje intraliterario, pues muchas obras literarias se alimentan de lenguajes tomados de otras ramas del arte, como el cine. Los géneros literarios no son compartimentos estancos con conjuntos de reglas que cada obra que busca pertenecer a ellos debe cumplir a cabalidad e irreflexivamente, ni siquiera en el plano de los géneros universales. Puesto que la idea misma de género como conjunto de textos descansa en la articulación entre forma y fondo, es decir, entre disposición y elocución, por un lado, e invención, por otro, su concretización dependerá de las particularidades de cada texto literario y

de las necesidades comunicativas. En este apartado me he basado en las dominantes genéricas, que sugieren la pertenencia a un género determinado, pero he tenido en cuenta también las variables, los rasgos cambiantes o innovadores que definen la especificidad de un texto con respecto a su género (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 146).

Ya Hartman, en 1924, y Guérard, en 1940, reconocían el hibridismo en los géneros literarios, y en 1971 Genette hablaba de un espectro continuo de los géneros, puesto que dentro de cada uno pueden encontrarse grados distintos de sus cualidades secundarias y variables, en todas sus posibles combinaciones. Así pues, puede haber género épico-épico, épico-dramático, épico-lírico y épico-ensayístico, género dramático-dramático, dramático-épico, dramático-lírico, dramático-ensayístico; género lírico-lírico, lírico-épico, lírico-dramático, lírico-ensayístico, y géneros ensayístico-ensayístico, ensayístico-épico, ensayístico-dramático y ensayístico-lírico (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 147-8).

De este modo, la novela dialogada podría clasificarse como épica-dramática; el romance como lírica-épica; el monólogo dramático, como dramática-lírica. Y si este hibridismo se manifiesta a través de series históricas, con mayor razón será visible en las obras concretas. Ya el romance sentimental del medievo se caracterizaba por su composición a partir de formas no propiamente narrativas, como sermones, tratados didácticos, epístolas, forma esta que sería muy productiva en la historia de la novela moderna, desde el Renacimiento (*Proceso de cartas de amores, La Nueva Eloísa, Pamela, Werther*). Tanto el romance sentimental como el epistolar guardan grandes semejanzas con la novela lírica moderna: relato subjetivado al máximo y el romance pastoril de Montemayor ya presenta una hibridación de formas y combinaciones de géneros de la lírica, la dramática, el relato que se acoplan con un sentido nuevo, de modo que la concepción de la novela contemporánea como un saco donde todo cabe se puede rastrear a la configuración inicial del género (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 182-4).

La idea de novela polifónica, por otro lado, ya recoge la capacidad de fagocitación de otros géneros, pues cada voz contenida en ella tiene la potencialidad de hacerla híbrida. La novela lírica se encuentra a caballo entre los géneros épico-narrativo y el poético-lírico, pues en ella el punto de vista se reduce a la subjetividad, por lo que sería una especie de antinovela, al subvertir las cualidades de esta comúnmente aceptadas. La novela poemática integra en el texto las virtudes del texto poético, de modo que todos los aspectos de una obra de arte del lenguaje se concentran. La novela dialogada, desde la Celestina a Galdós y Baroja también muestra la ambigüedad de un género (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 192-198).

En este corpus se encuentra una clara demostración de estas cualidades mixtas, precisamente gracias a que desde el punto de vista contemporáneo la epopeya homérica, que es del género épico-narrativo más puro en su dimensión arquetípica, posee características pragmáticas y estilísticas que en el sistema dominante actual (en que la epopeya tiene poco desarrollo) podemos asociar al drama (su orientación a su realización performativa) o incluso a la lírica (sus recurrencias y recursos fónicos), dependiendo de qué aspectos del original se resalten. Este carácter liminar de la epopeya griega posibilita que, en su traducción al sistema literario contemporáneo, las reescrituras no caigan siempre nítidamente de un lado o del otro (*Ransom*, de David Malouf, es claramente una novela; *The Odyssey*, de Armitage, claramente una obra teatral), sino que participen de la naturaleza de más de un género, como *Odiseo y Penélope*, de

Vargas Llosa. Esta característica en principio es independiente de la búsqueda de una equivalencia funcional, puesto que esta podría alcanzarse con un género puro o híbrido dependiendo de las características y de la interpretación del receptor que haga el autor de la reescritura, pero no puedo pasar por alto que las dos obras que buscan una más clara equivalencia funcional con Homero sean sumamente mestizas, como mostraré más adelante. Los rasgos que la crítica antigua y contemporánea resaltan como esenciales en la epopeya homérica, que esta alcanza con recursos que en la actualidad no son igualmente expresivos, son reemplazados en las reescrituras por recursos equivalentes en la función pero tomados de géneros no épicos o ni siquiera literarios. ¿Por qué otro motivo, además, es importante en este trabajo abordar el hibridismo de géneros literarios? Porque, como explicaré más adelante, el hallazgo del cauce de representación ideal de la epopeya homérica no se halla en la novela contemporánea de nuestra tradición escrita, hecha para ser leída en silencio y en soledad, sino en obras narrativas que poseen un rasgo inhabitual, oral, performativo, más propio de otros géneros literarios.

4.1. Género didáctico-ensayístico

En este apartado, estudiaré la viabilidad del género didáctico-ensayístico como cauce ideal de representación de la epopeya homérica. Empezaré por analizar el inevitable carácter híbrido de las dos obras del corpus que pertenecen a este género. A continuación, relacionaré, en términos generales, el concepto de cauce de representación con las posibilidades del género didáctico-ensayístico para encarnar la *Iliada* y la *Odisea*. Terminaré con el análisis de las dos obras en tanto reescrituras, considerando la forma en que se relacionan con sus hipotextos y comparándolas en su vocación vehicular y su técnica didáctica.

García Berrio y Huerta Calvo (1992: 218) reconocen que la tendencia estetizante de este género ha llevado a la dilución de las fronteras entre lo didáctico y lo ficcional. Y hasta tal punto es así que la clasificación que proponen depende directamente de su grado de hibridación con los demás géneros literarios y su determinación formal-expresiva, es decir, épica (objetiva), lírica (subjetiva) y dramática (objetividad-subjetividad). Así pues, en los géneros en que priman las ideas en tercera persona y la forma narrativa serían de tipo objetivo, como la historiografía o la biografía, donde a veces incluso aparecen elementos novelísticos. En los de primera persona prima el yo cuya interioridad se busca desentrañar, como en la confesión y la autobiografía. Por último, en los de conformación dramática el autor desaparece para dejar que hablen personajes que se hacen cargo del discurso, como en el diálogo (1992: 220).

En las dos obras didáctico-ensayísticas recogidas en el corpus, la narración extraída de Homero es de suma importancia y su determinación formal es épica, pero, a diferencia del género épico-narrativo, en que el referente inmediato es el universo referencial ficcional, la diégesis interna de la narración homérica, en estas obras este referente está mediatizado por el poema homérico tomado en su conjunto como objeto de conocimiento; es decir, en primer término estos ensayos no buscan contar la historia contenida en los poemas, sino enseñar sobre los poemas como objetos literarios y solo perifrásticamente llegan a la historia interna. Este enfoque podría condensarse en una frase hipotética, en la que añadido una un apunte didáctico, a modo de de ejemplo: lo que en el género épico-narrativo se diría «Príamo sujetó las rodillas de Aquiles», en estas obras equivaldría a «En la *Iliada* se cuenta que Príamo sujetó las rodillas de Aquiles, un gesto que en la Grecia antigua significaba desamparo, sumisión y ruego, y obligaba moralmente a respetar al suplicante».

4.1.1. Casos híbridos

4.1.1.1. *Nessuno*, de Luciano de Crescenzo: mito subordinado al didactismo humorístico

Esta obra híbrida contiene una narración de acontecimientos obviamente ficcionales, los de la *Odisea*, pero hecha desde la perspectiva de una voz contemporánea, perfectamente identificable con la del autor, con todas las características de la falta de ficcionalidad. Por motivos que se verán claramente, tampoco conviene entenderla como una novela con una voz autorial. Si lo que

determina la ficcionalidad no son los hechos, sino el narrador, podríamos decir que este texto no es de ficción y que, por lo tanto, se acerca más al ensayo, sobre todo si tenemos en cuenta su propósito didáctico-ensayístico: busca transmitirnos el contenido de la *Odisea*, comentándolo, ilustrándolo, interpretando para nosotros su mensaje desde la realidad de Luciano de Crescenzo, ingeniero filósofo y divulgador de la cultura griega en la Italia de finales del siglo XX.

En *Nessuno*, siempre se recuerda al lector que la obra que tiene entre manos no es la de Homero, sino un comentario de la de aquel, es decir, que no pretende sustituirla ni ser independiente como ente ficcional, sino simplemente acompañar, explicar lo que Homero cantó. La constante ruptura de la ficcionalidad con apuntes y comentarios del mundo del autor se muestra en casos como este, sobre los desafueros de los pretendientes (De Crescenzo 1997: 19):

Omero, d'altra parte, bisogna capirlo: se non esagera un pochino sulle malefatte dei Proci, non può alla fine giustificare la ferocia con cui Ulisse porterà a termine la storia.

Así pues, siempre se nos recuerda que esta obra es una especie de escolio de Homero. Las citas textuales de la propia *Odisea* (p. ej., en las páginas 48 y 96) y otras obras literarias que guardan relación con la *Odisea* (p. ej., la *Commedia* de Dante, citada en las páginas 97 y 117) muestran que la historia homérica es solamente el argumento principal pero no el único: todo está subordinado a un propósito didáctico y la expresión de opiniones en torno a temas, que no podemos considerar meras digresiones, y que incluso pueden guardar relación con asuntos contemporáneos, como en este caso (pág. 21):

Eccezionale il modo di accogliere gli sconosciuti nella antica Grecia! Evidentemente l'ospitalità doveva essere un comandamento religioso a cui nessuno poteva sottrarsi: uno straniero non veniva mai aggredito con domande troppo personali, e comunque mai prima che si fosse accomodato e rifocilato. Non come oggi che, con i videocitofoni e i nostri sistema di allarme, se non ci si annunzia come Dio comanda è molto difficile che qualcuno ci apra la porta.

Por volumen, predomina la narración, el mito, el material épico-narrativo, pero por importancia estructural en la obra, predomina un yo no ficcional, que da opiniones subjetivas en torno un tema, por lo que se trataría de un género didáctico-ensayístico mixto. Tiene en común con el ensayo que el autor mantiene una posición subjetiva sobre lo que narra; tiene en común con la epístola el estarse dirigiendo constantemente al lector para crear una atmósfera de empatía. Esta obra está muy emparentada con *Ulisse era un fico* (Mondadori, 2010), del mismo autor, y también mitográfica, pero que lleva el fin didáctico un poco más allá, haciendo todavía más presente el modo epistolar.

Martín Jiménez (2015: 26), al observar las limitaciones de la clasificación de Hegel para explicar el sistema literario actual, señala que las frases no miméticas del narrador pueden tener un carácter principalmente persuasivo, de manera que el autor/narrador pretende convencer a los lectores de un determinado punto de vista. Es decir, hay obras contemporáneas que desarrollan tanto el universo del autor, y este tiene muchas veces un tono persuasivo, que cabe mejor dentro del género ensayístico-argumentativo. El caso de esta *Odisea* es este, porque la voz didáctica tiene más peso estructural que la narración, siempre subordinada a aquella. Es cierto que la dicción y la ficción pueden darse conjuntamente en una obra (Martín Jiménez 2015: 34), y este sería el

caso, relativamente ambiguo, de los textos ensayísticos fundamentalmente narrativos, pero cuando la dicción se refiere a la ficción, transformándola en su objeto, se manifiesta claramente una subordinación de esta.

García Berrio y Huerta Calvo (1992: 226) describen un género didáctico subjetivo que por sus características está muy cerca de esta obra de De Crescenzo: la epístola en prosa, que «puede utilizarse como cauce para la expresión didáctica dentro de cierta apariencia fabuladora, como es uso común en el siglo XVIII». Por su tono conversacional, su apariencia fabuladora y su finalidad didáctica, podemos decir que están muy emparentados, mucho más que las memorias o las confesiones, que albergan distintas temáticas. Sin embargo, el tono de *Nessuno* no es intimista, ya que la conversación desenfadada se hace con una pluralidad de posibles receptores, como haciendo mímica de una conferencia o un programa de televisión similar al que el propio De Crescenzo presentaba, sobre mitología griega. Si tenemos en cuenta los testimonios mitológicos recopilados en el apéndice, que ya no relatan episodios de la *Odisea*, pero sí relativos al personaje de Odiseo, y que tienen por fin agotar todo lo que se ha dicho sobre la conducta canalla y engañadora del héroe, podríamos decir que nos hallamos frente a una suerte de infamante biomitografía, una recopilación enciclopédica sobre los desafueros de Nadie.

Nessuno puede entenderse como una paráfrasis ensayística de la *Odisea* al servicio de un propósito, es decir, que todo lo narrativo en realidad es un argumento en función de un fin didáctico claro, que se muestra ya desde la introducción (De Crescenzo 1997: 9):

Caro lettore,

alla fine della mia Odissea, dopo aver ucciso tutti i Proci, Ulisse lascia Penelope e parte di nuovo. Perché lo fa? Perché Ulisse non è un personaggio ma una mania. Una mania che costringe l'uomo a partire. Sempre. Una mania che alcuni hanno e altri no. Se anche tu ce l'hai, sappi che nel porto c'è una nave che ti aspetta. Non preoccuparti per la valigia. Non chiedere il prezzo del biglietto. Non chiedere la destinazione. L'importante è partire.

Así pues, el propósito del libro (que recuerda mucho a *Ítaca*, de Kavafis) es que el lector entienda que la *Odisea* de Homero es la demostración de que los seres humanos somos de una forma determinada, adictos al cambio, a la aventura; es decir, hay una finalidad argumentativa explícita. Este estilo de conversación con el lector, que aproxima el texto a la epístola, otro género didáctico-ensayístico, no está solo presente en la introducción, sino en muchos puntos a lo largo de la obra, en que se crea esa ilusión conversacional que hace tan fresca la lectura. Otra muestra de la vocación didáctica de la obra es que contiene notas al pie para la comprensión de la historia, como por ejemplo esta, en que se justifica que Zeus llame a Atena «figlia soltanto mia» (pág. 17):

Un giorno Zeus ebbe un fortissimo mal di testa. Non essendo stati ancora inventati gli analgesici, si fece rompere il cranio da Efesto. Dalla spaccatura uscì Atena in armi, il che spiegherebbe sì il mal di testa sia motivo per il quale Zeus la definisce «figlia soltanto mia». Primo esempio di clonazione della Storia.

El narrador, pues, se ubica claramente en una contemporaneidad en que hay analgésicos y clonación, y esa ironía, que hace imposible la lectura ficcional, sirve también a objetivos cómicos. Volviendo a la finalidad didáctica, son muy notorios los comentarios y aclaraciones sobre cómo

deben interpretarse los episodios de la *Odisea* de Homero, algo incompatible con una obra de ficción, que quedaría completamente anulada estéticamente si indicara cómo debe interpretarse. Por ejemplo, De Crescenzo explica así las acciones de la maga Circe (pág. 97):

Due parole per chiarire il significato di questo episodio: dire que Circe li aveva trasformati in porci no deve essere preso alla lettera. Vuol dire semplicemente che la Dea, facendo leva del sul loro appetito sessuale, li aveva portati nelle alcove dell sue ancelle. A chissà quanti, nella vita, sarà capitata qualcosa del genere, anche senza aver incontrato maghe e bacchette magiche. Quella di Circe con ogni probabilità era una casa chiusa e lei, la maga, una *maîtresse*. Teniamo conto, infine, che i compagni di Ulisse, come tutti i marinai del mondo, dopo tanto navigare, appena scesi a terra hanno subito pensato a quella cosa là.

En la cita vemos cómo se reúnen los fines didáctico y cómico: De Crescenzo combina la ironía («A chissà quanti, nella vita, sarà capitata qualcosa del genere»), la generalización exagerada («tutti i marinai del mondo») y el anacronismo estrepitoso («era una casa chiusa e lei, la maga, una *maîtresse*») para lograr que mediante la risa se fije el recuerdo. Ya en Homero lo extraordinario (la enormidad de Polifemo, por ejemplo) cumple una función mnémica, de la misma forma en que el símil vincula el pasado a lo contemporáneo. De Crescenzo también emplea un símil, pero con un estilo parentético y ensayístico («Due parole per chiarire»).

Para terminar la argumentación de por qué *Nessuno*, a pesar de su extendida narratividad, es un ensayo, quisiera llamar la atención sobre el canto XXV (págs. 221-222), cuya inclusión solo se explica por la preeminencia de la finalidad didáctica. Para empezar, empieza con una declaración clamorosamente no ficcional: «*Questo canto nell'Odissea non c'è, l'ho aggiunto io*». En este canto, Ulises vuelve a sentir el llamado del mar y parte a la aventura, cumpliendo la profecía que Tiresias le hizo en la *nekya*. Esto sirve para redondear el argumento, expuesto en el prólogo, de que Ulises es una manía, la encarnación de la esencia humana ansiosa de cambio y aventura.

Si atendemos a los conceptos de Schaeffer (1996: 60-61), el enunciador de este ensayo, que no es ficticio sino real, es un fabulador. Un enunciador real puede referir hechos imaginarios mezclándolos con los reales sin convertirse en ficticio. En términos de Martín Jiménez, en este ensayo se desarrollan conjuntamente el mundo de los personajes y el mundo del autor, en un híbrido similar al de las «narraciones en las que el narrador heterodiegético (identificable parcialmente, como veremos, con el autor) no se limita a narrar los hechos de los personajes, sino que expone también sus ideas o apreciaciones sobre los mismos» (2015: 42), con la diégesis, los hechos de los personajes son parte de una obra, de una realidad literaria, que pertenece al mundo del autor.

Por estos motivos, podemos considerar esta *Odisea* de De Crescenzo como una obra didáctico-ensayística, una confesión filomitográfica que tiene por propósito sustentar que Ulises es una forma de vida. Para ello, el autor da a conocer la historia del original, es decir, se vale del argumento del poema, pero con un envoltorio estético-cómico que lo haga accesible al lector contemporáneo.

4.1.1.2. *Troy. Homer's Iliad Retold*, de David Boyle y Viv Croot

Al igual que la obra de De Crescenzo, esta mitografía puede entenderse como un texto de género didáctico-ensayístico de corte narrativo. Sin embargo, a diferencia de la *Odisea* del italiano, aquí el tono es serio y no hay una presencia de un yo no ficcional, del mundo del autor. El texto general, que parafrasea parcamente la *Ilíada*, es indesligable de las innumerables citas literales — marcadas como tales— de la *Odisea*, el abundantísimo aparato didáctico, a modo de glosas, y las ilustraciones. Se trata de un artefacto literario y visual destinado a la comprensión del poema de Homero, por lo que su finalidad es netamente didáctica y su enunciación, explícitamente no ficcional.

El lenguaje intencionadamente arcaizante y solemne de las citas (traducción de Cordery, de 1871) acentúa el distanciamiento, la percepción de que la *Ilíada* es en realidad otra cosa distinta de que lo que estamos leyendo: un texto remoto que cuenta una realidad que para comprenderse requiere de todo el aparato enciclopédico incluido en los márgenes y que he explicado en la descripción del corpus: introducción con información histórica y literaria, resumen del argumento, guía de personajes; cuerpo principal perifrástico con citas, títulos de cantos y de episodios; texto secundario con cuadros de resúmenes, figuras con pies explicativos, cuadros de personajes, cuadros de contenido cultural, frases destacadas; un epílogo que resume los acontecimientos posteriores.

Si aplicamos la clasificación de los géneros ensayísticos de García Berrio y Huerta Calvo (1992: 220) por su grado de objetividad, la obra de Boyle y Croot sería netamente de tipo objetivo, pues no hay presencia de la primera persona, y estaría cerca de la historiografía —la mitografía es similar a la historiografía, pero de una realidad reconocida como mítica—. La de De Crescenzo, también narrativa pero inundada por una primera persona que lo domina todo y que cuenta experiencias personales relacionadas con lo mitológico («A me ricordano una vecchia canzone napoletana di Salvatore Di Giacomo (...). La canticchiava sempre mia madre» [p. 117]), está más cerca de la autobiografía.

4.1.2. El género didáctico-ensayístico como cauce de representación del universo épico

Los géneros argumentativos que permiten un desarrollo narrativo poseen algunas características compatibles con la epopeya: pueden referirse a un mundo complejo de acciones y personajes con abundante información. Sin embargo, la mediatización de ese universo ficcional por un filtro que reconoce el estatus de lo narrado como irreal tiene consecuencias. Si al receptor se le recuerda constantemente que lo narrado es un objeto de estudio, su inmersión en el mundo ficcional es mucho menor, por lo que la capacidad figurativa, de representación, de olvido de la realidad circundante del lector, es también mucho menor y la obra no logra la inmediatez característica de la epopeya, que es la que desencadena sus efectos estéticos más importantes. El cauce ideal de representación no se relaciona solamente con la capacidad de un género para transmitir el argumento y la capacidad referencial de la *Ilíada* o la *Odisea*, sino también de transferirlos de modo que el receptor reviva una experiencia estética similar.

Como macroacto ilocutivo, una obra didáctico-ensayística puede ser asertiva en modo similar a una obra ficcional narrativa. Sin embargo, la obra narrativa, junto con la asertividad imprescindible, contendrá valores principalmente expresivos y una dosis menor de los demás. Una obra didáctico-ensayística, en cambio, suele ser mucho más declarativa y directiva, ya que la finalidad argumentativa del género impone la búsqueda de persuasión. Como he apuntado, en su *Odisea* De Crescenzo intenta convencernos de que Odiseo, más que un personaje, es una forma de vida y que los seres humanos tenemos una tendencia indomable al cambio y a la búsqueda de nuevos estímulos, y esto busca cambiar explícitamente nuestro modo de ser en el mundo. En la *Odisea* de Homero no hay ninguna intención similar.

Los actos ilocutivos individuales contenidos en una obra didáctico-ensayística con contenido narrativo pueden no ser muy distintos de los de las obras narrativas ficcionales, pero aquellos que pertenezcan al mundo de los personajes, al estar mediatizados debido a que lo narrativo en su conjunto es un objeto, pueden tener embotada su potencia pragmática. Por ejemplo, la adrenalina provocada por una amenaza en la ficción, cuando Aquiles amenaza a Agamenón, es mucho mayor que si se nos dice que en cierto poema de la Antigüedad, distante de nosotros 2800 años, y cuya autoría es tan incierta como los hechos que narra, cierto Aquiles, príncipe de Ftía, amenaza a Agamenón, rey de Micenas y de toda la coalición aquea delante de toda la hueste. En contraste, la posibilidad que tienen las obras del género ensayístico de dirigirse directamente al lector, precisamente por la falta de ficcionalidad, puede conferir frescura a las invitaciones, órdenes, promesas y descripciones que fluyen del mundo del autor al de los lectores, que son el mismo. Esto se aprecia claramente en el prólogo de la obra de De Crescenzo, que he citado líneas arriba.

Como indica su nombre, las obras de este género son capaces de enseñar y transmitir nítidamente información y tomas de postura con respecto a cualquier realidad. Las más estetizantes unen a sus logros didácticos el deleite, por lo que, en términos perlocutivos generales, la epopeya tiene puntos en común con el género didáctico-ensayístico. Como he mostrado anteriormente, De Crescenzo cumple su fin didáctico con gran maestría, haciendo reír y acentuando la diferencia entre el universo homérico y el nuestro, en una dinámica comunicativa coloquial y desenfadada. La obra de Croot lo consigue no mediante el humor, sino asociando lo narrativo al aparato crítico y excursos varios, ilustrando lo extraordinario y mostrando la relación entre la obra literaria y la realidad histórica y arqueológica del mundo al que se refiere la ficción iliádica. Al igual que con la epopeya, en este género hay posibilidades de combinación de lo didáctico y lo placentero, y su éxito está en su entrelazamiento, aunque esto implique el desarrollo de efectos perlocutivos muy secundarios en la epopeya, como la comicidad.

Ahora bien, la falta de ficcionalidad constituye un obstáculo insalvable para el logro de algunas finalidades perlocutivas, en concreto la promoción de una cohesión social, la purificación de las emociones y la sublimación de la violencia, por las dificultades que supone para la implicación afectiva del receptor. La cohesión social depende de la capacidad del texto no solo para transmitir un contenido, unos bienes culturales a los que el colectivo pueda vincularse, sino también a la posibilidad de establecer vínculos emocionales con ellos. La falta de pacto ficcional, que etiqueta dichos bienes de irreales o, en cualquier caso, de distantes, hace imposible su adopción como estandartes de ninguna causa. De modo similar, es poco posible que uno empatice con el

sufrimiento de los personajes o se emocione con las gestas guerreras, o que en general, deje que los actos de los personajes nos dejen una huella afectiva, sin un pacto ficcional por el cual entendemos que lo narrado es inmediato, real y palpable. Sin la ilusión de realidad que otorga la ficción, no hay inmediatez y sin esta inmediatez, fruto de la inmersión, no hay *enargeia* (Zanker 1981), de modo que el receptor no podrá experimentar los hechos narrados con una afectividad comparable a la de la epopeya. Los géneros didáctico-ensayísticos contemporáneos, finalmente, suelen adoptar formas prosificadas que no desarrollan el ritmo porque dan importancia casi exclusivamente al contenido informativo, argumentativo y racional, en tanto que la epopeya, para lograr la hipnosis en que su potencia es mayor, requiere el cultivo de una serie de regularidades fonéticas que son parte de una estrategia menos racional, de una astucia del mundo oral que se ha reducido en la civilización escrita pero que, como veremos más adelante, algunos autores rescatan para otros géneros.

Así pues, el didáctico-ensayístico no es el género ideal para la recrear la epopeya homérica, principalmente porque, al no ser ficcional, no tiene el mismo interés en la verosimilitud en ficción, que es necesaria para la inmersión del lector en la hipnosis narrativa. Si el desarrollo de los acontecimientos épicos está subordinado a la perspectiva didáctica o argumentativa, que ve la estructura de conjunto referencial en su totalidad como un objeto de estudio, como algo distanciado, no hay posibilidades de lograr el mismo efecto artístico. En el género didáctico-ensayístico, el acceso a la *Iliada* y la *Odisea* en tanto macroestructuras está mediatizado por la *Iliada* y la *Odisea* como objetos de estudio, por lo que la recreación de la epopeya, dependiente de la inmediatez, resulta imposible.

4.1.3. Las obras didáctico-ensayísticas como reescrituras

El género didáctico-ensayístico tiene en lo didáctico y lo ensayístico dos polos muy vinculados a la finalidad, lo cual afecta a su definición como reescrituras. Las dos obras de este género participan de la finalidad didáctica de manera innegable, pero solo la de De Crescenzo añade a este objetivo lo ensayístico, la opinión espontánea, fresca, con un componente de subjetividad y originalidad mayor. Mucho más estetizante es *Nessuno* que *Troy: Homer's Iliad Retold*, a la que, sin embargo, tampoco se le pueden negar del todo las pretensiones literarias.

La finalidad didáctica impone una actitud vehicular, de subordinación al original, que determina que ambas obras sean adaptaciones. La razón de ser de ambas obras es hacer comprender la *Odisea* y la *Iliada* a un receptor distinto del original, sin postergar esta finalidad a ninguna reivindicación ideológica transgresora o crítica con los poemas de Homero. La obra de De Crescenzo se subtitula *L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, por lo que el énfasis en las características del nuevo receptor está clarísimo y se plasma perfectamente en detalles como la justificación de llamar a su héroe *Ulisse* en lugar de *Odisseo*: «Come appassionato di mitologia greca avrei dovuto chiamarlo Odisseo, come divulgatore Ulisse. Il mio portiere Raffaele, tanto per fare un esempio, se lo chiamo Ulisse mi capisce, se invece lo chiamo Odisseo non sa nemmeno di chi sto parlando» (1997: 11). La de Croot, que transpira afán didáctico de comienzo a fin, busca hacer llegar la *Iliada* a quien el estilo de aquella impide su lectura. En la guarda del texto se dice lo siguiente:

Homer's *Iliad* describes the events of the siege of Ilium, or Troy. It is an epic poem that most people have heard of but comparatively few have read, even in translation.

Troy: Homer's Iliad Retold takes a fresh look at this timeless tale of heroes and gods, love and war, personal honor and lust for glory.

La *Iliada* de Boyle y Croot, pues, lima las asperezas de forma que hacen del poema de Homero una lectura difícil y se ocupa de brindar toda la información necesaria para que se comprenda a cabalidad dentro de la cultura original, con todos los apuntes pertinentes sobre historia, literatura y antropología que la hacen autónoma como lectura contemporánea y eliminan la necesidad de consulta de otros textos. Sin embargo, contempla la dimensión estilística tanto como la informativa: el texto perifrástico posee todas las características del estilo llano contemporáneo, como brevedad, concisión, precisión y claridad, mientras que las citas aportan puntualmente la solemnidad y elevación del tono que recuerdan la grandeza de lo narrado. Esta imbricación sutil y complementaria entre un tipo de texto y el otro funciona como un puente entre el texto homérico y el lector contemporáneo, que por la combinación de cercanía y distancia puede disfrutar informándose al tiempo que recibe pinceladas de la realidad textual, homérica y arcaica, que establecen la fidelidad al original. Se trata, pues, de un equilibrio entre coherencia (fidelidad al receptor) y equivalencia (fidelidad al texto original), principio de toda adaptación, en una estrategia en que la estética es importante. La obra no alcanza, como he mostrado líneas arriba, una equivalencia pragmática, por las limitaciones de la aficcionalidad, pero sí transfiere parte muy importante de los valores del original.

Como decía anteriormente, ninguna de las dos obras añaden componentes ideológicos ajenos a las obras originales. No quiero caer en la ingenuidad de considerar que un acto de reescritura pueda ser absolutamente inocente ideológicamente, porque todo texto es también un discurso que refleja convicciones y posee objetivos, de los que el autor puede ser o no consciente, pero en el caso de estas obras no parece que haya intención de violentar o criticar ningún aspecto del mundo homérico. La ideología perceptible en el trabajo de Boyle y Croot es la de la ciencia y echa mano de lo que se sabe de la epopeya homérica con relativa seguridad, con las interpretaciones que gozan de aceptación general.

En el caso de *Nessuno*, subordinada como objeto narrativo a la demostración de que Ulises es una forma de vida, esta demostración, que resalta su carácter aventurero, su heroísmo astuto, su búsqueda de gloria, es perfectamente compatible con la epopeya. Es más, podemos entender perfectamente que esa configuración del héroe como modelo abstracto de conducta ya se encuentra en la epopeya, por lo que enfatizarla sutilmente no es subvertir el original, sino ponerlo en función de un concepto estructurador que haga más coherente y potente la transmisión de los acontecimientos del mundo homérico. Si el discurso predominante en la *Iliada* de Boyle y Croot es la ciencia, en la *Odisea* de De Crescenzo es un espíritu clasicista, de amor a la Antigüedad, fascinación ante el poder del mito para explicar la experiencia, que además parte de la propia vivencia (De Crescenzo 1997: 11):

Quando avevo quindici anni la trovata di Odisseo di dire a Polifemo che si chiamava Nessuno mi entusiasmò a tal punto che finii col chiedere a mio padre di cambiarmi nome: volevo anch'io essere chiamato Nessuno. Lui, però, poco amante dei classici,

mi rispose alquanto bruscamente: «Pensa piuttosto a diventare Qualcuno e non mi scociare!».

En cuanto a las intenciones estéticas, la obra de De Crescenzo es considerablemente más ambiciosa que la Boyle y Croot, correcta pero aséptica en su plena intención vehicular y carente de ego autorial. De Crescenzo se permite excursos, apela al humor y a la ironía, habla con el lector, hace alusiones al *Quijote*, cita a Dante, incluye pasajes de canciones napolitanas, añade a placer materiales ajenos a la historia mítica, pues su estrategia es persuadir mediante el humor y la gracia literaria: el fin didáctico se consigue a través de estrategias estético-humorísticas que envuelven lo informativo y lo ponen en relación con las experiencias del autor y del lector. Por otro lado, se aprecia en su *Odisea* la influencia de otros géneros ensayísticos, como la epístola y las memorias, lo cual refleja su convicción de que la enseñanza se logra por medio de empatía y eso exige un desarrollo del humor y la subjetividad: el lector considerará más relevante lo que se le cuenta si esto ha afectado la vida de una persona real, el autor.

Puede parecer contradictorio que con estas intenciones en mente De Crescenzo añada un apéndice, «Contro Ulisse», que recoge mitos que denigran la figura de Odiseo, pero no lo es, ya que esto satisface el afán enciclopédico y didáctico de recopilar lo que las fuentes antiguas señalan sobre él, acentúa la comicidad que fijará en la memoria los conceptos sobre el héroe, y termina de redondear su personalidad compleja y multidimensional (Odiseo es *polytropos*), cercana, contemporánea y mediterránea, esa picardía camaleónica rayana en lo inmoral que puede suscitar la identificación con los valores inconfesos del lector mediterráneo. Así pues, junto con la identificación entre el autor y el lector, el otro mecanismo intersubjetivo que De Crescenzo emplea es la identificación del receptor con el héroe.

En la obra de Boyle y Croot, esto no es así. En ella, todos los añadidos informativos están en función de la comprensión de la historia iliádica y el universo de Homero. Los autores llevan a cabo un tratamiento absolutamente serio del material, subordinando todos los objetivos a la integridad, la claridad y la precisión del estudioso riguroso y comprometido con la verdad acerca de la *Iliada*. El compromiso didáctico no se basa en la empatía, sino en la despersonalización, y es el valor intrínseco del objeto el que por sí mismo debe suscitar interés, lo cual se consigue con la eliminación del ego del autor.

Si podemos hablar de ideología y discurso en estas obras, creo que esto solo tiene sentido en términos de técnica didáctica y de la concepción de la educación que se tiene en las culturas de partida y destino de estas reescrituras, que son distintas: la italiana y la anglosajona, que comparten el interés por lo clásico, pero tienen instituciones y valores educativos diferentes, con un distinto grado de formalidad y distinto papel del autor didáctico frente al lector.

En resumen, ambas obras, diferentes en el enfoque y tratamiento de los poemas de Homero, son adaptaciones con una clara actitud vehicular que, a pesar de ello, no pueden calificarse de traducciones funcionales debido a que la mitografía, no obstante su narratividad, como el resto de géneros didáctico-ensayísticos objetivos o subjetivos, no constituye un cauce ideal de representación de la epopeya homérica.

4.2. El género poético-lírico

La única obra poético-lírica recogida en el corpus de esta investigación es *Memorial. A version of Homer's Iliad*, de Alice Oswald. En este apartado, abordaré primero su adscripción genérica y los puntos de contacto entre la obra y la epopeya. Luego analizaré brevemente la pertinencia del género poético-lírico como cauce de representación de la epopeya homérica, con mención a algunos géneros históricos. Finalmente, estudiaré las particularidades de la obra para darle un lugar en la tipología de la reescritura.

4.2.1. *Memorial*, de Oswald: la elegía como puente entre la lírica y la epopeya

El poema de Alice Oswald es una reescritura lírica, pues no recrea la *Iliada* como historia sino simplemente su atmósfera, su esqueleto sentimental y, por su tono y extensión, es claramente una elegía, un género que se remonta a la lírica griega arcaica y que tuvo como principales representantes a Solón, Teognis, Mimnermo, Calino y Semónides. El género en sus inicios estuvo marcado por características más formales que temáticas (un metro específico y estrofas breves), pero con el tiempo ha terminado por imponerse la temática luctuosa, de lamentación, como rasgo definitorio. La elegía da voz al lamento del poeta por la futilidad de la acción humana y la brevedad de la vida.

Memorial no sigue el encadenamiento de hechos de la trama homérica, sino que meramente lista, una tras otra, las muertes de la *Iliada*, en una cascada de lamento solo interrumpido por símiles que aluden a la fugacidad de las cosas. Esta estructura paratáctica de los elementos del poema recuerda a un género épico que debemos tener en cuenta como concepto estructurador: el catálogo, del que el más célebre es el catálogo de las naves del segundo canto de la *Iliada*, pero que también se encuentra en la poesía didáctica (p. ej., en la *Teogonía* de Hesíodo), en la *Eneida* de Virgilio y en una larga tradición poética, tanto épica como lírica. *Memorial* puede verse como una suma de dos catálogos y una coda: la lista de 214 víctimas constituye el primer catálogo; el cuerpo de minibiografías ilustradas con símiles es el segundo; los símiles finales, la coda. Resulta significativo el empleo de un género de origen épico como marco estructurador de una obra lírica.

Como decía, la imbricación narrativa de los episodios ha sido eliminada para centrar la atención no en el héroe como agente glorioso de la guerra, sino en la víctima, como paciente de la violencia, como agente luctuoso. Por ejemplo, al describirse la muerte de Héctor, cierre climático del poema, no se alude ni siquiera a su insigne asesino, no se lo nombra, no se le concede a Aquiles ni una pizca de gloria, ni se destaca la gesta de valentía extraordinaria de su padre Príamo para recuperar el cuerpo de su hijo de las manos de su asesino: solo interesa el lamento de Andrómaca y la dolorosa falta de vida del cadáver (2012: 69):

Hector loved Andromache
But in the end he let her face slide from his mind
He came back to her sightless

Strengthless expressionless
Asking only to be washed and burned
And his bones wrapped in soft clothes
And returned to the ground

Así pues, la autora ha eliminado los hilos que entrelazan los acontecimientos y engarzan la lógica narrativa de la acción en favor de la atmósfera lírica, en la que el yo poético se abandona a la empatía dolorosa con los personajes, lo cual se refleja en figuras que difuminan la estructuración y la diferencia, como el asíndeton del ejemplo citado («sightless / Strengthless expressionless»). A pesar del lirismo predominante, hay cinco elementos cercanos a la epopeya que conviene mencionar, para definir el género literario de esta obra. En estos elementos, hay aspectos comunes, pero también diferencias significativas, como mostraré a continuación.

4.2.1.1. Temática heroica

El primero y más obvio de estos elementos épicos es la temática. Un poema que describe un universo heroico, relativo a la Guerra de Troya, en el que aparecen Patroclo, Sarpedón y Héctor, es difícil que no esté emparentado con la epopeya. Sin embargo, el enfoque de Oswald es diferente, ya que no hay espacio para la celebración del honor y la preeminencia de los caudillos: a ojos de la muerte todo es simplemente luctuoso y todos los caudillos son iguales. Sin ir más lejos, puesto que Aquiles en la *Iliada* no muere y el poema de Oswald se lamenta exclusivamente por las muertes, el protagonista original ni siquiera aparece. Su presencia se siente, porque es la fuerza letal que produce los lamentos, pero no se lo nombra. De hecho, en la muerte de Héctor, la focalización está totalmente en el fallecido y en el doliente, no en el causante, que queda reducido simplemente a una lanza metonímica (págs. 68-69):

And HECTOR died like everyone else
He was in charge of the Trojans
But a spear found out the little patch of white
Between his collarbone and his throat
Just exactly where a man's soul sits

Los dioses olímpicos también se encuentran clamorosamente ausentes del poema, no solo por la profanización necesaria para insistir en la desolación del hombre ante la muerte inevitable y la insistencia en lo pasajero, sino también porque su función en la *Iliada* es principalmente narrativa: la acción de los dioses, con sus caprichos y favoritismos, explica las causas y motivos por los que ocurren las acciones en tierra, engarzando, justificando, explicando. Nada de eso es necesario en una obra lírica de estas características.

4.2.1.2. Objetividad, narración y descripción

El segundo aspecto afín a la epopeya es la abundancia de descripción de hechos descritos con objetividad y cierta distancia. En muchos casos estas narraciones de batalla poseen un grado de detalle visual comparable al de Homero. Veamos la muerte de Ifidamante (págs. 34-35):

IPHIDAMAS a big ambitious boy

At the age of eighteen at the age of restlessness
 His family crippled him with love
 They gave him a flute and told him to amuse himself
 In his grandfather's sheep-nibbled fields
 That didn't work the gave him a bride
 Poor woman lying in her new name alone
 She said even on his wedding night
 He seemed to be wearing armour
 He kept yawning and looking far away
 And by the next morning he'd vanished
 Arrogant farmhand fresh from the fields
 He went straight for Agamemnon
 Aiming for the soft bit under the breastplate
 And leaning in pushing all his violence
 All his crazy impatience into the thrust
 But he couldn't quite break through the belt-metal
 Against all that silver the spear-tip
 Simply bent like lead and he lost
 Poor Iphidamas now he is only iron
 Sleeping its iron sleep poor boy
 Who fought for Helen for his parents' town
 Far from his wife all that money wasted
 A hundred cattle he gave her
 A thousand sheep and goats
 All that hard work feeding them wasted

Como puede apreciarse, el objetivo es resaltar lo que se ha perdido, el fundamento de la lamentación, no realzar la grandeza de las gestas de un héroe. Es el mismo caso que la muerte de Héctor, arriba mencionado, en que Aquiles es invisible. De alguna manera, en este aspecto la *Ilíada* y *Memorial* son opuestas: la una se recrea en el valor de la victoria guerrera como fuente de gloria imperecedera; la otra aborda la derrota y la muerte que iguala a los mortales como demostración de la futilidad de la guerra y del esfuerzo contra la fugacidad de las cosas.

Con todo, el factor diferenciador más importante entre este estilo de narración y el de la epopeya es formal más que de tratamiento: es su subordinación, pues en la elegía el relato está al servicio del lamento, es ancilar, no se encuentra en un primer plano. El poema consta de pinturas aisladas, no imbricadas en una lógica narrativa, sino subordinadas al catálogo de víctimas. Esta falta de articulación es compatible con la descripción que hace Rodríguez Pequeño (2008: 92) del género lírico, en el que no hay una fábula, una exposición ordenada de incidentes. En el poema todo son momentos, estampas: no hay narrador, ni tiempo, ni personajes reales (es decir, que no estén universalizados). *Memorial* no está contando una historia, sino una sensación intensa que para mantener su potencia se plasma brevemente, en pequeños cuadros a cargo de ciertos nombres fugaces que simbolizan vidas que se pierden, pero no son realmente personajes. Esta visión es plenamente coherente con la visión de lo lírico en Staiger (1966: 27-99).

Este lamento, sin embargo, nunca se encarna en un yo, en una voz subjetiva, que sería lo más propio de la lírica, sino que siempre se vehicula a través de referentes externos, como en la poesía épica. La emoción, la manifestación del mundo interior de la poeta, está presente, pero en una versión púdica, contenida, encerrada, mediatizada por la focalización en la desolación y el luto de los familiares de los muertos, que inspira pena y resalta fugacidad de la vida. La emoción se encuentra en la empatía con los sentimientos de quienes amaban a los caídos, y en las imágenes de los símiles, en los que la naturaleza transpira la fragilidad de la vida. Podemos hablar, por tanto, de desrealización (Rodríguez Pequeño 2008: 88), rasgo necesario en la lírica, ya que el texto no alude al referente final, la emoción elegíaca, sino que es un transreferente, una instancia que sirve de puente a lo que el poeta verdaderamente significa. El grado de desrealización, sin embargo, varía, y es mucho menor en las partes narrativas que en los símiles.

4.2.1.3. Extenso uso del símil

El tercer componente que emparenta el poema con la epopeya es el símil. En *Memorial* abundan los símiles, que son el remate de cada minibiografía funesta. En Homero la temática de los símiles es parecida (la naturaleza), pero su estilo (preciso, que identifica perfectamente qué se compara con qué, con un anclaje sólido) y su función, que es principalmente dar nitidez, belleza y realce a acciones gloriosas distantes para acercarlas al presente del espectador, son completamente diferentes. En Oswald, los símiles, que aparecen por duplicado, en diálogo, para crear el efecto de responso oral, producen imágenes desoladoras o desencantadas de pérdida, dispersión, desvanecimiento, desgarró, rapiña, vaciedad, consunción, miedo, matanza, etcétera, compatibles con las minibiografías luctuosas. He aquí un mínimo ejemplo de minibiografía seguida de símil duplicado (pág. 65):

And TROS begging for his life
But his life was over

Like when two animals have found a little luckiness
Of clear-running water in the mountains
One dies and the other drinks it

Like when two animals have found a little luckiness
Of clear-running water in the mountains
One dies and the other drinks it

Estos símiles van un paso más allá de los homéricos, en tanto no queda del todo claro cuál es el anclaje de similitud entre los hechos narrados y el contenido digresivo del símil. Esto hace de los símiles de Oswald mucho más líricos. Taplin (2007: 177-190) estudia el funcionamiento del símil homérico y su reutilización en la poesía contemporánea, concluyendo que esta suele basarse en los casos particulares más que en las tendencias generales y que las diferencias son más importantes que las similitudes, una vez que se ha establecido el anclaje. En Oswald el anclaje es más débil, lo cual obliga al receptor a redoblar los esfuerzos por establecer las similitudes y

diferencias. La arístia de Aquiles en el río Escamandro, en la que da cuenta de Tersíloco, Midón, Astípilo, Mnesio, Trasio, Enio y Ofelestes, se remata con este símil (p. 68):

Like when a man dives off a boat
Into wind-blackened water
He vanishes then surfaces
With his thoughts the other way up
And his hands full of oysters

El pescador emerge del mar con las manos llenas de ostras, pero no se dice que el pescador sea Aquiles, ni que el mar sea el río Escamandro ni que sus víctimas sean ostras como trofeos de guerra y gloria, ni que el agua sea la sangre fresca de los muertos.

El símil homérico sirve para tender un puente entre la posible extrañeza del mundo heroico narrado y el receptor, pues contiene temas y elementos principalmente universales, frecuentemente sacados de la naturaleza que acercan lo narrado. Oswald mantiene esta universalidad del referente de los símiles, pero logra con ello un efecto diferente, porque en esta sociedad urbanita, tan frecuentemente alejada de la naturaleza, el mundo de los animales salvajes, los diferentes vientos y otros fenómenos atmosféricos, las cosechas y la vida rural, el fuego, el brillo de las estrellas y otros referentes que se perciben solo en la observación atenta de la naturaleza pueden resultar hasta cierto punto extraños. Así pues, es posible que el referente del símil sea más distante y requiera un esfuerzo mayor de imaginación que el de las minibiografías de los guerreros, que en un mundo acostumbrado a la violencia y posiblemente familiarizado con Homero no resultan tan ajenas. Esa inversión de la familiaridad también invierte el foco de atención, subordinando la narración al símil y por lo tanto acentuando la preponderancia lírica sobre los aspectos seudonarrativos.

La tercera parte del poema, cuando se han agotado las biografías y permanecen solo los símiles, cada vez más breves, en un degradé hasta su completa extinción, es cada vez más lírica, pues se termina de evaporar lo poco que había de personaje y realidad objetiva, de anclaje del símil, cuyo primer término es cada vez más abstracto y universal, al punto que solo cabe entender que se refiere a la vida. *Memorial* termina con este símil (págs. 80-81):

Like when god throws a star
And everyone looks up
To see that whip of sparks
And then it's gone

Like when god throws a star
And everyone looks up
To see that whip of sparks
And then it's gone

El poema desaparece junto con la estrella fugaz, lo cual asocia el poema, cuyo fin es la pervivencia (*Memorial*), a la fugacidad, en una aparente subversión de sí mismo. La vida de los héroes es una estrella fugaz, magnífica, que concita la atención, y ahí está la épica, pero luego desaparece, y ahí está el sentir de la elegía. La imagen anterior (pág. 79) es la de un torrente de agua que no puede

romper la piedra, como la lucha inútil (pero épica) del hombre mortal contra su destino. El símil anterior a ese (pág. 78) pinta a un lobo que nunca se sacia, por mucho que cace y devore a sus presas, lo cual remite, por un lado, a la violencia connatural al hombre, y, por otro, a la inevitable, infructuosa y violenta búsqueda de la inmortalidad, un hambre imposible de saciar. Es como si la esencia del hombre, para Oswald, fuera intentar ser lo que no es y ese es el ámbito de negociación entre la epopeya y la elegía.

4.2.1.4. Auralidad y apelación al oyente

Memorial, a pesar de que ha sido obviamente compuesta atendiendo a materiales escritos, cultiva aspectos de la recepción oral, pensados para crear un efecto determinado en una recitación, que podrían ser afines a la epopeya y la civilización homéricas. Afirmo Oswald en el prólogo al poema (pág. ix): «When a corpse was layed out, a professional poet (someone like Homer) led the mourning and was antiphonally answered by women offering personal accounts of the deceased». Así pues, el poema contiene una estructuración mímica de la oralidad en que los símiles, que ponen de relieve una visión femenina y doliente, responden a las biografías como en un acto ceremonial, es decir, contiene los elementos performativos de su realización como realidad sonora. Solo de esta manera se pueden entender los responsos, cuya repetición no aporta nada en términos estrictamente informativos, pero son parte del desarrollo aural. Pongamos por ejemplo los símiles que siguen a la minibiografía de Ilioneo (págs. 49-50):

ILIONEUS an only child ran out of luck
He always wore that well-off look
His parents had a sheep farm
They didn't think he would die
But a spear stuck through his eye
He sat down backwards
Trying to snatch back the light
With stretched out hands

Like oak trees swerving out of the hills
And setting their faces to the wind
Day after day being practically lifted away
They are lashed to the earth
And never let go
Gripping on darkness

Like oak trees swerving out of the hills
And setting their faces to the wind
Day after day being practically lifted away
They are lashed to the earth
And never let go
Gripping on darkness

Estos bises son propios del ritual, están destinados a situaciones en que se busca crear un efecto en una audiencia, provocar la participación, estimular la comunión de sentimientos, los lazos sentimentales ante la pérdida. Así pues, el poema lleva consigo, en su horizonte de expectativas, una pragmática social ficcional de recitación: una ceremonia funeraria imaginaria en conmemoración de los caídos, para el consuelo y la catarsis de los deudos. Como acto perlocutivo, esta consolación se transmite al lector actual, que se asoma a la atmósfera luctuosa que Oswald describe y se hace acorde con la música del poema.

La *Ilíada*, como nos recuerda la autora en el prólogo (pág. ix), tiene carácter vocativo: «The *Iliad* is a vocative poem. Perhaps even (in common with lament) it is invocative». En concordancia con ello, ocasionalmente Oswald se dirige, directamente, mediante la apóstrofe, a los muertos (pág. 39):

Come back to your city SOCUS
Your father is a rich man and breeder of horses
And your house has deep decorated baths and long passages
(...)
Bird's feathers on your face
Unmaking you mouthful by mouthful
Eating your eyes your open eyes
Which your mother should have closed

Así pues, la palabra no solo se dirige al fallecido, sino que lo invoca, lo trae a la realidad, lo hace presente. Esta casi mágica capacidad de la palabra, siempre sonora, siempre en su primera realidad oral, es coherente con la concepción que la autora misma tiene de su poemario (págs. ix-x):

This translation presents the whole poem as a kind of oral cemetery — in the aftermath of the Trojan War, an attempt to remember people's names without the use of writing. I hope it will have its own coherence as a series of memories and similes laid side by side: an antiphonal account of man in his world.

En el epílogo, Eavan Boland (pág. 87) continúa en esa misma línea: «This bold practice [los símiles con responso] aligns *Memorial* even more with the old, sacred purpose of the oral tradition, which is nothing less than to be an understudy for human memory. It is which makes Memorial — 'an oral cemetery'». Es imposible que la finalidad aural esté más clara: el poemario está íntegramente concebido como una realidad sonora y efímera pero, como muestra el título, orientada asimismo a la pervivencia, ya no solamente escrita, sino en la memoria, ese órgano de la oralidad que la civilización escrita está perdiendo. Las repeticiones de los símiles solo tienen sentido desde el punto de vista de la oralidad: afianzan la memoria. Al igual que los aedos homéricos, descritos por Lord (1960: 16-17), Oswald, que tiene formación clásica, parte de la idea de performatividad de la poesía oral, el cambio basado en la adaptación a las distintas audiencias (pág. x):

I think this method, as well as my reckless dismissal of seven-eights of the poem, is compatible with the spirit of oral poetry, which was never stable but always adapting

itself to a new audience, as if its language, unlike written language, was still alive and kicking.

4.2.1.5. Finalidad mnémica

Por último, la finalidad del poema de Oswald también posee un componente que podríamos calificar de épico o que al menos imita la finalidad de la epopeya. Homero narra las gestas de una aristocracia guerrera para que los oyentes recuerden a sus antepasados y se vinculen al pasado, lo cual produce cohesión social entre los oyentes. Aprender de ese pasado común parte de la finalidad mnémica: hay algo que es digno de recordarse, por lo que la épica está orientada a la inmortalidad, a la preservación de una gloria imperecedera, unos hechos a los cuales vincularse y de los cuales aprender, para lo cual se invoca a la musa. El poema de Oswald, que no es casual que se titule *Memorial*, también busca lo imperecedero: en él, al comienzo del poema, los nombres de los guerreros caídos en Troya están recopilados en letras mayúsculas como en los monumentos funerarios, pero lo que se recuerda no son sus gestas, sino sus vidas perdidas. Se trata de un monumento, pero no a la gloria, sino a las vidas perdidas; de ahí que sea un «oral cemetery» (pág. ix) y cumple esa finalidad de dar eternidad, a través de la memoria, a lo efímero: «(...) an attempt to remember people's names without the use of writing.(...) a series of memories and similes laid side by side: an antiphonal account of man in his world» (pág. x).

El énfasis no está en el honor guerrero y la fama, en la inmortalidad de la gesta, sino en la inmortalidad de la muerte inexorable, en el lamento perpetuo por la fugacidad y futilidad de la vida: en ese sentido, Oswald refuta la *Iliada*, negando el propósito de inmortalidad de los héroes, pero al mismo tiempo se ve derrotada por ella, ya que si no fuera por sus gestas preservadas en el envase de la epopeya no serían eficaces el día de hoy para hablarnos de la fugacidad de la vida. La epopeya homérica ya contiene la refutación de sí misma, o al menos una semilla de la subversión de la ética heroica: en *nekya* de la *Odisea*, Aquiles se lamenta de estar en el mundo de los muertos, a pesar de la gloria adquirida, fútil.

Así pues, estos elementos épicos son indicios de cómo un género puede ser permeable a los aspectos de otro, algo entendible, dado que la relación entre épica y elegía ha sido estrecha desde los orígenes de esta. Asimismo, este mestizaje muestra cómo en poesía muchas veces los subgéneros se definen por aspectos formales y en el enfoque que se da a un material que puede ser temáticamente muy similar. Oswald nos recuerda este puente en el prólogo del poema (pág. ix):

There are accounts of Greek lament in both the *Iliad* and the *Odyssey*. When a corpse was layed out, a professional poet (someone like Homer) led the mourning and was antiphonally answered by women offering personal accounts of the deceased. I like to think that the stories of individual soldiers recorded in the *Iliad* might be recollections of these laments, woven into the narrative by poets who regularly performed both the high epic and choral lyric poetry.

El poema de Oswald demuestra, pues, que la elegía, como en la Antigüedad, es un puente posible entre una temática épica y un tono lírico. José A. Sánchez Marín (2004: 387-396) coincide con esta visión de la elegía como un género indeciso, por la ambivalencia de su forma métrica, apta

tanto para la narración como para las sentencias; por la interpretación etimológica de su nombre, y por la variada forma en que se practicó durante la Antigüedad: siempre estuvo lejos de ser una forma literaria definida, con una estructura y una temática fijas. En cualquier caso, desde los elegíacos griegos arcaicos hasta Escalígero, este género flexible ha contenido la posibilidad de narrar, de referirse a lo heroico aunque con un estilo diferente, de expresar penas de diverso tipo, entre ellas la de la muerte. Oswald hace uso de un género particularmente híbrido y flexible por naturaleza, en el que la constante es el estilo, que según Escalígero debe ser: «brillante, suave, elegante, claro y, por así decirlo, natural. Deseoso de afectos, no de pensamientos exquisitos, no obscurecido de rebuscadas narraciones; su adorno debe ser elegante más que limpio» (Sánchez Marín 2004: 395).

Por su parte, Jouteur (2008: 271-295) estudia cómo la elegía latina (principalmente Propertio y Ovidio) mantiene un diálogo continuo con la epopeya, por motivos políticos, patrióticos y de prestigio: al vincularse a ella, participa del movimiento general de fundación ritual de Roma. La relación es compleja, ya que este diálogo se realiza mediante acciones diversas: la recusación, la reducción, la transferencia metafórica y los juegos métricos.

Aquí me interesan las dos primeras. La *recusatio*, es decir, el negar la abundancia de la épica para defender una poesía refinada, breve, apelando a la incapacidad para tratar los grandes temas, la falta de aliento (2008: 274-280). Se trata de un tópico de origen alejandrino que está presente en varios poetas latinos, entre ellos Horacio, Virgilio y Marcial. La epopeya es hasta tal punto prestigiosa en el sistema literario que el poeta lírico, para no ser menos que el épico, debe justificar su decisión. Mediante este procedimiento, el poeta estigmatiza la épica, tratada como un género hinchado, duro, serio, frente a la lírica, que es lo contrario, breve, leve, humilde, dulce, cotidiana, tanto desde el punto de vista temático como estilístico. Entre otras ideas aplicables al caso de Oswald, Jouteur señala la visión degradada del triunfo que tiene Propertio (2014: 276). La segunda, la reducción (2008: 280-286) es la forma que tiene la lírica de venerar la preeminencia de Homero, incluyéndolo, relacionándose con su prestigio, pero a la manera lírica, calimaquea. Con ello los líricos otorgan una factura noble a un género humilde: se rechaza el modelo épico, pero queda absorbido, una vez que ha sufrido las modificaciones impuestas por la nueva forma, por el nuevo punto de vista. Esto se aprecia claramente en los resúmenes, como el que Propertio hace de la *Iliada* en el poema III, 1 (25-32) de sus, *Elegías*, que sirve para alcanzar la misma gloria que la épica. Propertio introduce una reflexión sobre la gloria, con una predilección por las imágenes apocalípticas, de destrucción, de la caída de Troya, la sangre de Héctor. El poeta elegíaco condena la violencia y busca la gloria mediante el planteamiento opuesto, pero cita extensamente lo más violento de la *Iliada*. De la misma forma, en III, 12, Propertio introduce un largo resumen de la *Odisea* comparando las pruebas que deberá pasar un senador con las desventuras de Odiseo, de las que elige las más terroríficas, para al final destacar a Penélope, que representa a la *miranda coniunx*, a la esposa admirable del senador, que es a quien se pretende elogiar. Con este mecanismo, Propertio manipula el material épico y lo inserta en la elegía para satisfacer unos fines netamente ajenos a la épica. En las Heroidas de Ovidio, la gesta de los héroes se narra a partir de las mujeres abandonadas, el mundo épico de los hombres se ve a través de su perspectiva, con lo que se insinúa la primacía cronológica y la posición dominante de la elegía sobre la epopeya. Y en cierto modo es cierto, pues la *Iliada* no habría podido nacer

sin el conflicto amoroso anterior, y todo el ciclo troyano y la épica romana cobran un nuevo sentido desde la perspectiva de Helena, Laodamia, Dido, y el amor triunfa sobre la guerra como motor de la acción en la poesía de Ovidio, en las *Metamorfosis* y en las *Tristes*. ¿Podemos ver el poema de Oswald como una reducción sostenida de la *Iliada*, en su dimensión energética, atmosférica? Ciertamente se vincula a la *Iliada* y se basa en su prestigio, en el prestigio del género y de la obra, para un fin opuesto, y, como Propertio, subordina todo el material heroico para destacar aspectos distintos, desde un punto de vista mucho más calimaqueo, tenue, no en lo temático, pero sí en el tratamiento y en un punto de vista que rescata notas femeninas. Es cierto que en Oswald no hay una *recusatio* propiamente dicha, pero sí que se aprecia, en lo que conserva y lo que rechaza de Homero, el concepto que tiene de la relación entre la épica y la lírica, y la conveniencia, similar a la de los poetas elegíacos latinos, de vincularse a la epopeya para legitimar su poesía.

4.2.2. La lírica como cauce de representación de la epopeya homérica

4.2.2.1. La lírica como género natural

No es de extrañar que en el corpus haya solamente una obra de género poético-lírico, ya que estructuras de conjunto referencial como la de las epopeyas homéricas, basadas en el mundo de múltiples personajes y un narrador, en el desarrollo de un universo objetivo externo al narrador, no encuentran su expresión ideal en un género como el lírico, en que lo que merece desarrollo es un mundo predominantemente subjetivo, de un solo personaje o una sola voz, que habla con inmediatez y condensación. Para preservar la pureza de la lírica, no suele vehicularse la expresión a través de personajes o narradores, pues se altera la pureza de la expresión de la emoción (Rodríguez Pequeño 2008: 86). Por otro lado, la extensión de un poema elegíaco (*Memorial*, que es extenso para su género, cuenta con apenas 81 páginas, en las que hay mucho espacio en blanco) no es compatible con la riqueza descriptiva que requiere el mundo de la epopeya. En relación con su capacidad para reflejar el conflicto, el género lírico también tiene limitaciones como representación de la epopeya, por la falta de personajes propiamente dichos y la polifonía que se deriva de ellos y la polarización de sus discursos. Albaladejo (2011: 12-13) lo describe de esta manera:

El conflicto en el interior del discurso narrativo es un soporte dinámico, un motor, del desarrollo de los acontecimientos de la narración; condiciona el funcionamiento narrativo del conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman el referente o estructura de conjunto referencial de la obra. Sin la polarización de los personajes dentro del conjunto de éstos o de los personajes frente a la realidad o a fuerzas externas, difícilmente se consigue la tensión que requiere la obra narrativa para su progresión desde un comienzo hacia un final. (...) El protagonista necesita uno o varios antagonistas para su participación en la tensión narrativa y para el relato es necesario el conflicto entre protagonista y antagonistas, entre personajes individuales, también entre personajes colectivos. Aquiles necesita a Héctor, los aqueos necesitan a los troyanos y Ulises necesita al Cíclope, a los pretendientes de Penélope y a todos sus

antagonistas, como la *Ilíada* y la *Odisea* precisan de los conflictos entre los personajes o entre los grupos para su configuración narrativa.

Sin embargo, no debemos radicalizar nuestra postura resaltando solo las incompatibilidades, pues hay puntos de contacto entre la epopeya y la lírica. Lorna Hardwick, al estudiar las escenas de reconocimiento en la poesía de Michael Longley (Belfast, 1939) señala cómo la poesía lírica es un medio válido de trasvase de ciertos aspectos del universo homérico (2007: 55):

Playing with scenes of recognition is a key feature of Longley's work and Homer becomes a conduit for conversations that cross cultural, religious, and political divides. These aspects come together in the way that Longley has made lyric, not epic, a major medium for Homeric reception and this innovation actually converges with recent research on the relationship between Homer and lyric, especially the affinities in register, metaphor, and form between Greek lyric and the embedded simile in ancient epic.

La explotación del símil es un rasgo en común entre la poesía de Longley y la de Oswald, un recurso válido tanto en la poesía lírica como en la épica y que puede servir para tender puentes entre una y otra. Longley, al igual que Logue, a quien estudiaré más adelante, combina paradójicamente un uso exacto, casi traductoril de Homero, con transposiciones de escenas, palabras, alusiones, resonancias, a un nuevo contexto, contemporáneo. En «Snow Water» (2004) Longley prácticamente traduce el símil de la *Ilíada* 22.139–56, ofreciendo, como explica Hardwick (2007: 57-58), una imagen de la paz perdida que se oscurece con la conciencia de la muerte inminente de Héctor y el sufrimiento que está por llegar:

Where Trojan housewives and their pretty daughters
Used to rinse glistening clothes in the good old days,
On washdays before the Greek soldiers came to Troy.

Este pasaje tiene un efecto muy similar al del símil original, al contrastar lo doméstico y la guerra. Longley hace algo parecido con *Ilíada* 6.466, cuando Astianacte, en una escena absolutamente doméstica, se asusta del penacho del casco de su padre. No tiene sentido extenderme en el análisis de la obra de Longley, puesto que su poesía no cabe en el concepto de reescritura definido en este trabajo. Quisiera simplemente dejar constancia de que la lírica ofrece muchos puntos de contacto, en particular en el tratamiento del *pathos*, con la épica, y que estos puentes pueden establecerse a partir de recursos comunes, como el símil, e intertextos y alusiones rayanos en la traducción, todo lo cual se encuentra en Oswald.

En el plano arquetípico, sin embargo, lo lírico y lo épico parecen absolutamente irreconciliables. Verter en lenguaje lírico la epopeya homérica parece imposible, ya que lo lírico se caracteriza por la falta de distinción entre el poeta y el objeto frente al cual este se sitúa, por la fusión del lenguaje y su referente, por la íntima imposibilidad de interpretación del sentido, por la falta absoluta de permanencia de la captación de la experiencia y por la preponderancia del estado anímico, que convierte toda realidad en un paisaje del alma. Lo épico requiere distinción entre sujeto y objeto, y entre el lenguaje y su referente, un sentido claro y relativamente unívoco, vocación de permanencia, pues la epopeya es depositaria de la memoria en que se basa la identidad de un pueblo, y también toma de distancia de los acontecimientos, que deben representarse. Lo lírico,

para ser auténticamente lírico, debe ser breve, ya que la apertura intuitiva del poeta es frágil y momentánea, en tanto que lo épico requiere del desarrollo prolongado del detalle, que parte de una ecuanimidad del punto de vista. Lo épico se desarrolla en la oscilación entre identidad y alteridad, pero esta es por principio inviable en lo lírico, que no ofrece distinciones, ya que el poeta se abre en las cosas, como parte de ellas, y se identifica con lo que proclama.

Como es el caso habitual de la poesía lírica, *Memorial* es una obra predominantemente expresiva, a diferencia de las reescrituras narrativas contenidas en corpus, en que predomina lo asertivo y de las teatrales, que no tienen, como macroactos, una función ilocutiva claramente predominante. La epopeya es predominantemente asertiva y es poco probable que un género que no da cabida natural a lo narrativo pueda reflejar esa asertividad. En cuanto al valor ilocutivo de sus partes, *Memorial* oscila entre lo asertivo de las minibiografías, que son también expresivas, y la pura expresividad de los símiles, que son los que llevan la fuerza lírica, pero el género lírico, en realidad, puede contener microactos de habla con todo tipo de valor ilocutivo. Las funciones perlocutivas generales de la epopeya, deleitar y enseñar, sufren una alteración en su trasvase a lo lírico, precisamente porque la escasez de precisión de la asertividad disminuye su valor informativo y su capacidad retórica para trufar de doctrina el deleite sonoro, pues su fuerza conceptuante es más lábil. En cuanto a las funciones perlocutivas específicas, la lírica, recitada por vía oral, y aunque mediante mecanismos distintos, posee la capacidad de conmover y provocar efectos similares a la catarsis, pero debido a su menor valor informativo es poco posible que proporcione los referentes necesarios y con la nitidez ideal para promocionar la cohesión social en torno a hechos históricos, legendarios o míticos. Al ser menos capaz de describir minuciosamente los hechos y las acciones guerreras, tiene también menos posibilidades como agente sublimador de la violencia.

4.2.2.2. Géneros históricos

Ahora bien, la capacidad de adecuación de este género natural a la estructura de conjunto referencial de la epopeya dependerá en gran medida del género que se adopte y de la medida en que este pueda incorporar elementos épicos, lo cual no es infrecuente, si echamos una mirada a la historia. Es evidente que un soneto, un género histórico sumamente lírico, resulta del todo inadecuado para representar el universo homérico, entre otros motivos por su brevedad y su tono frecuentemente sentimental. Sin embargo, otros géneros históricos líricos pueden ofrecer algunas posibilidades narrativas y una extensión más acorde con las necesidades del universo épico.

Por ejemplo, el romance, una forma poética medieval de raíz popular y tradicional en España, nació a la sombra de la épica y desarrolló temas histórico-legendarios, pero al ser empleado por poetas cultos y crecer como forma escrita, fue alejándose de la temática épica para adoptar un material temático más amplio y un tono más lírico. El romance nuevo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en octosílabos, ya es más una expresión de sentimientos nacionalistas, y fue descrito por Menéndez Pidal y Aurelio Espinosa como la quintaesencia del carácter español. Este género se desarrolla en el romanticismo y adquiere vastas posibilidades de expresión lírica, lo cual no impidió que en siglo XX Machado, en «La tierra de Alvar González», lo empleara como

forma narrativa, pero no para resucitar las antiguas formas sino para tratar un tema nuevo (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 161-164). Así pues, el romance es una forma lírica compatible con extensas narraciones. ¿Sería disparatado pensar en una reescritura de la *Iliada* en romance? Quizá no en nuestros tiempos, pero si en el siglo XIX se hubiera querido asimilarla a la poesía popular y adecuarla a un público español familiarizado con el octosílabo, habría sido una posibilidad.

También la balada es un género lírico con puntos de contacto con la épica. Contiene narraciones de sucesos históricos y legendarios, es decir, temática épica; sin embargo, se desarrolló desde una versión tradicional en que el poeta hablaba de sí mismo en tono impersonal a una modalidad culta con tono lírico, sentimental, de tristeza, alegría, melancolía o lamento. Se cultivó en el Romanticismo en su vertiente lírica, pero conservó características de su variante popular, de relato en versos compuestos con estancias regulares y de carácter épico sobre tradiciones o leyendas (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 164-165). ¿Sería, por lo tanto, imposible una balada como reescritura de la *Iliada*? Otra vez, no se trata de una idea disparatada, y de hecho, a diferencia de *Memorial*, este género no obligaría de la misma manera al poeta a subordinar la narración a la expresión de un sentimiento luctuoso.

Para García Berrio y Huerta Calvo (1992: 154), la elegía es un subgénero de fundamentación temática, es decir la expresión de dolor por la muerte de seres queridos, o bien la expresión dolorida del amor no correspondido. En nuestros tiempos, carece de patrón formal fijo, pero hay que notar que en su origen la elegía contaba con un metro fijo derivado del hexámetro épico que alternaba hexámetro y pentámetro. Y es precisamente porque actualmente carece de un patrón formal pero sí posee un tema sentimental dominante que alberga flexibilidad para vincularse a otros géneros. Como hemos visto en *Memorial*, posee una apertura relativa al universo de la narración heroica y también se han escrito formas dramáticas de la elegía, como las *Lamentaciones fechas por Semana Santa*, de Gómez Manrique.

4.2.3. *Memorial* como reescritura

Falta determinar qué clase de reescritura es *Memorial* en el espectro que va desde la traducción tradicional hasta desplazamiento absoluto. La tarea no es sencilla, pues el poema posee características que apuntan en muy diversas direcciones. En una breve nota de prensa (2012), Tomkin refleja la complejidad metafrástica del poemario en estos términos: «Four centuries after the first full English version of Homer's *Iliad*, Alice Oswald doesn't so much revise as explode the tradition of translation». A continuación, lo describe así: «Her sawn-off, scrambled take on Homer's epic of the Trojan War».

En la cubierta del libro, el subtítulo la califica de «version» de la *Iliada*. Sin embargo, entre los elogios que recoge en la contracubierta y los interiores, se describe de otras maneras: «reckless new adaptation» (Edward Hirsch), «reimagining» (Peter Thonemann, *Times Literary Supplement*), «miniature *Iliad*» (*Telegraph*). Al mismo tiempo, se la elogia como un «daring and original work», que, sin embargo, recuerda a Homero: «Read Alice Oswald in order to be reminded how such an everlasting work [la *Iliada*] can still shock, even in the 21st century» (*The Economist*). Se dice «She's exposed a skeleton» (*Telegraph*) y, sin embargo, «The words are Homer's, but refracted through her own lucent poetic imagination... But it is also an exquisite and brutal thing taken

entirely on its own terms» (*Guardian*). Tenemos, pues, una versión (un concepto muy laxo) que también es una adaptación temeraria (un concepto contradictorio), una reimaginación y una condensación; es atrevida y original, una entidad exquisita y brutal sin parangón... pero también es capaz de traer a Homero al siglo XXI, por lo que debe de mantener un vínculo muy estrecho con la fuente. ¿Cuál es ese vínculo? Para acercarnos a ello, empezaré por extraer algunas ideas contenidas en los paratextos del poema.

En el epílogo (págs. 83-90), Eavan Boland recoge material de entrevistas a la autora en que esta declara que ve *Memorial* como una «excavation of the *Iliad*» y que su rol es el de «active role of oral inheritor, rather than the more passive one of translator». Más adelante, *Memorial* es visto como una de las partes de un diálogo: «*Memorial* enters this conversation at a steep angle, sparking fresh insight and questions». Partiendo de la idea de que la epopeya se componía oralmente y que no era un texto fijo, Boland describe a Oswald como una rapsoda, lo cual hace de *Memorial* una rapsodia contemporánea (2012: 89-90):

There is a splendid air of unfinished business about an oral poem. And until it was written down and standardized, it's not unreasonable to imagine that the reciter of the *Iliad* might well have intervened in the poem, adding and embellishing. For the reader of a later age, living in an era of fixed text, there is something bright and moving in this image of the *Iliad* as a river, not an inland sea, flowing in and out of song, performance, memory, elegy and human interaction.

The best way of seeing *Memorial*, and its relationship to the *Iliad*, may be right here. As an evocation of a living, fluid tradition, an ardent remaking of a poem that was almost certainly hospitable to new makers in its origin. Seen this way, as an extension of rich and ancient improvisations, *Memorial* has a subtle and respectful relation to the *Iliad*, but by no means a submissive one.

Así pues, como rapsoda contemporánea, Oswald se enfrenta a la *Ilíada* como una arqueóloga, descubre en su núcleo la oralidad como un rasgo esencial y utiliza la fluidez constitutiva del texto homérico como una ventana para crear algo enteramente nuevo que, sin embargo, se basa en el respeto del original. Quisiera remarcar la metáfora del texto oral como agua en movimiento, porque está también presente en la poética de Derek Walcott, como veremos más adelante. En el prólogo (Oswald 2012: ix-x), la dispersión de descripciones sigue ampliándose, porque asoma un concepto de traducción muy particular:

This is a translation of the *Iliad*'s atmosphere, not its story. My approach to translation is fairly irreverent. I work closely with the Greek, but instead of carrying the words over into English, I use them as openings through which to see what Homer was looking at. I write through the Greek, not from it — aiming for translucence rather than translation. I think this method, as well as my reckless dismissal of seven-eighths of the poem, is compatible with the spirit of oral poetry, which was never stable but always adapting itself to a new audience, as if its language, unlike written language, was still alive and kicking.

Podemos relacionar esta búsqueda de mimesis de la primera oralidad con el hecho de que, cuanto más nos remontamos en el pasado, más múltiple es Homero. Para Nicolson y Dué, cuanto más

variado, más homérico, más vivo y más adaptado a sus oyentes es el texto. Podemos entender la rapsodia contemporánea como una forma de remontarse al Homero prealejandrino, preclásico, pretextual (Nicolson 2014: 46-47):

Roughness characterises the world before the great pruning. In this way Homer is unlike any historical writer. The usual idea – that copying makes a text increasingly corrupt through time – must be abandoned and the opposite assumption made. As Homer travelled on through time, passing in particular through the rigorous barbers' salon of the Alexandrian scholars, the more regular he became. In the words of Casey Dué, Professor of Classics at Houston and editor of the Harvard Homer multitext project: 'The further back in time we go, the more multiform – the more «wild» – our text of Homer becomes.' Homer is not orderly. Hope to trace him back to his essence, to the tap root, and you find yourself lost among the tangle of his branches. Homer's identity was in his multiplicity, his essence was in his lack of it, and he soon sinks back into the world from which he came.

Si empezamos el análisis aplicando la terminología de la traducción y la adaptación, debemos establecer cuál es el plano de equivalencia en que opera *Memorial* con respecto a la *Iliada*. Ya he explicado, al tratar el género literario, que una elegía, por la evaporación de su narratividad, no puede ni estructural, ni arquetípica ni pragmáticamente equivaler a una epopeya. Está meridianamente claro que no hay equivalencia denotativa ni referencial entre una obra y otra. ¿Dónde está pues, la equivalencia? Según la autora, en la *enargeia*. Se trata de un concepto un tanto inasible como anclaje de una traducción propiamente dicha, porque nos lleva a preguntarnos qué tan importante es como para privilegiarlo por sobre todas las demás equivalencias que se relegan en esta reescritura, tan diferente en extensión, narratividad y estilo de la *Iliada* de Homero.

Sin embargo, al igual que en las traducciones y adaptaciones, es evidente que la autora tiene una intención vehicular, con un punto de partida en que el texto de partida es en sí mismo un medio para ir más allá de su significado, hasta lo que el autor original (o cualquiera que haya sido la misteriosa identidad de Homero) veía. Esta intención vehicular, además, parte de un conocimiento bastante exacto de la pragmática y la génesis oral de Homero y, lo que no es menos importante, lo que los antiguos valoraban en él: la *enargeia*. Asimismo, a diferencia de los demás autores de reescrituras incluidas en el corpus, Oswald se remonta al texto griego, no a traducciones al inglés. Si valoramos sus competencias formales, la poeta tiene más credenciales que ningún otro autor de reescrituras para incurrir en el mundo de la traducción tradicional sin provocar la ira de la policía académica. No obstante, su texto evidentemente no es una traducción tradicional, pues la equivalencia textual, denotativa, se encuentra a años luz de distancia. La participación transformadora de Oswald es mucho menos pasiva que la de un traductor.

Si intentamos, a pesar de todo, seguir en la idea de que *Memorial* es una traducción y recordamos su finalidad mnémica, de pervivencia y homenaje, de recordación de lo oral, propia de la épica, que esta obra comparte, podemos determinar las características que Oswald tiene en mente para tratar como traducción su obra. ¿Así pues, sobre qué presupuesto podemos considerar *Memorial* una traducción, aparte de la *enargeia*, cuál es el eje de equivalencia sobre el que se desplaza para mantenerse fiel? Sobre la noción de que la esencia de la epopeya homérica es una combinación

de oralidad y variación dependiente del oyente y que por lo tanto, serle fiel a esta esencia permite y, más aún, exige, adaptar el contenido al nuevo oyente. Así pues, prescindir de siete octavas partes del poema, mantener su carácter aural, y darle un empaque lírico-elegíaco a un material que con la forma épica, ajena al sistema literario actual, no se entendería es, ni más ni menos, que traducirlo. Oswald cambia todo lo que cree necesario cambiar (género, narratividad, extensión, equivalencia microestructural, tono) para mantenerse en el eje de la epopeya: la pervivencia de lo oral. Como veremos más adelante, esta idea de apartarse del original para lograr otro tipo de equivalencias, teniendo presente la oralidad en la génesis de Homero, es el propósito que subyace a las obras de Baricco y Logue.

La poeta conoce el trabajo académico en torno a la oralidad en Homero y su obra lo refleja, en el sentido de que la adaptación a la audiencia es el principio rector. Traducir a Homero implica descender a una realidad en que el texto es un acervo difuso que se actualiza de maneras distintas delante de cada audiencia. *Memorial* es una actualización particular para un receptor particular, contemporáneo, en una mimesis de un acto performativo oral plasmado por escrito. Lo que cabe preguntarse, en estas circunstancias, es si la cualidad indeterminada, magmática, de un texto oral otorga licencia infinita, de libertad sin límites, con el pretexto o razón de la adaptación al nuevo oyente, esencia de la performatividad de lo oral. Oswald encuentra su patente de corso en la función del rapsoda y un filón de legitimidad pragmática de su libertad transformadora en la falta de fijación de la epopeya, que a sus ojos es esencial, pero su libertad no es caprichosa, sino fundamentada en el conocimiento de la poesía y la sociedad griegas.

Cabe, por lo tanto, distinguir entre dos posibles puntos de partida para la reescritura de cualquier texto marcado por la oralidad: el que se basa en su textualidad fosilizada y filológica como único asidero razonable de cualquier derivación vehicular; y el que se remonta a una realidad previa a la fijación del texto y que permite que el plano de equivalencia no sea meramente textual, sino una realidad compleja en la que se mezclan lo textual y una realidad social y comunicativa, que también debe reflejarse y que hace más completo el acto hermenéutico del que parte toda interpretación transitiva. Una cosa es traducir a Homero con los principios teóricos y semiprofessionalizados de traducción que tenemos en la actualidad, y otra decidir reencarnar al rapsoda como forma de traducción de Homero, un acto por el que el traductor asume un papel ficcional a la manera del drama y que implica una vuelta de tuerca más en la búsqueda de la bisagra ideal para la reescritura. Para reencarnar al rapsoda, hace falta un conocimiento profundo de la cultura de partida, sus instituciones literarias y el papel del poeta en la sociedad, y ponerse en su piel. Lo que Oswald traduce no es la *Iliada* a la que solemos referirnos, sino el acto performativo de recitación de la *Iliada*, que provoca los siguientes equivalentes: Oswald es el rapsoda homérico; los oyentes de la Grecia antigua son los lectores contemporáneos; la narración heroica es la lamentación por las víctimas; la epopeya es la elegía. La mimesis del acto de creación y emisión oral original en su conjunto es una forma de reescritura cualitativamente distinta de la traducción, que llamaré rapsodia posmoderna. Esta rapsodia posmoderna solo es posible con la comprensión profunda de las circunstancias sociales y las instituciones literarias de la cultura de partida, pues es necesario remontarse no solo a las palabras sino a las personas que las eligen, las personas que las escuchan, las circunstancias en que las dicen, las expectativas de los oyentes, las expectativas del emisor, etcétera. Oswald nos recuerda que la *Iliada* no es un

texto, sino un aparato cultural que genera textos, y que la reescritura, aunque suene imposible, puede —y de alguna manera debe— remontarse a la realidad pretextual. Se trata, de alguna manera, de llevar al extremo la contextualización de la producción del texto de origen que describe Albaladejo (2007a: 3):

La traducción como proceso discursivo se lleva a cabo en un determinado contexto, en el que el traductor interpreta el texto origen y produce el texto traducción, pero la contextualización comunicativa se extiende a la producción del texto origen y a la recepción del texto traducción, contextos que pueden estar situados en espacios lingüísticos y culturales muy distantes entre sí y que son puestos en contacto comunicativo gracias a la actividad del traductor. Para su interpretación textual y para su producción textual, el traductor se sitúa, desplazándose, en el contexto de producción del texto origen e intenta un desplazamiento lo más adecuado posible al contexto o contextos de recepción del texto traducción.

Albaladejo (2007b: 4) también destaca la importancia de que el traductor dé cuenta de la estrategia poética del autor del hipotexto, sus recursos referenciales, sintácticos y pragmáticos: cómo el autor original concebía a sus receptores originales, su finalidad comunicativa. Según esta perspectiva, la rapsodia posmoderna es una forma de traducción particularmente consciente de la semiosis de la literatura oral, pues tiene en cuenta el proceso de producción más que el texto resultante (Albaladejo 2007b: 4):

Traducir literatura es, en parte, comprender las razones de la producción del texto literario y todos los aspectos de ésta, todo ello en función del texto que el traductor ha de construir en la lengua de llegada, y lo es con una conciencia de la semiosis del texto de partida a la que el traductor está asistiendo como intérprete de dicho texto original. Traducir literatura es, también, actuar comunicativamente teniendo presentes dichas razones para la producción del texto de llegada y tener conciencia de la semiosis que está teniendo lugar en este proceso de producción como correspondencia de la conciencia de la semiosis del texto que es objeto de traducción. Traducir implica asumir semióticamente, por medio de la interpretación, el texto origen y su proceso de producción y también activar la producción, en una lengua distinta, de un texto que corresponda a aquél, así como prever la interpretación del mismo como texto traducción, como obra literaria traducida.

Dicho en pocas palabras, y para utilizar la terminología de Ong (2012), la rapsodia posmoderna es una reescritura basada no en una oralidad secundaria, como las traducciones convencionales y la mayoría de reescrituras, en general, sino en la oralidad primaria, viva y productiva, de una civilización en que la escritura todavía no se había asentado. Si recordamos brevemente la terminología de Bloom, este tipo de reescritura estaría más cerca de la demonización que de la tésara, pero no encajaría totalmente en ninguna de las categorías.

Volviendo a la *enargeia* como punto de anclaje de esta rapsodia y Homero, hay que darle la razón a Oswald: su texto la conserva extraordinariamente, a pesar de su brevedad y las limitaciones impuestas por la forma no épica. En «Enargeia in the ancient criticism of poetry», Zanker (1981) recoge la definición de este concepto en Dionisio de Halicarnaso y otros críticos de la Antigüedad. Para Dionisio, es el efecto estilístico en el que se apela a los sentidos del oyente con

descripciones tales que permitan que este se convierta en un testigo visual de los hechos narrados. Para Demetrio, esta *enargeia* se alcanza por medio de la descripción detallada (écfrasis) y la repetición (dilogía) y es la esencia de lo figurativo. Cicerón y Quintiliano abundan en la misma línea de relación entre esta virtud descriptiva y lo figurativo, que podemos emparentar con el concepto de representación en Staiger. Esta virtud la poseen algunos rétores, como Lisias y, fundamentalmente poetas, entre los que destacan los épicos: Homero y Virgilio. Pues bien, Oswald, como he mostrado con citas anteriores, como en la muerte de Ifidamante (págs. 34-35), posee en gran medida la virtud de la *enargeia* en sus minibiografías ecfrásticas, pero no solo en las minibiografías: también los símiles tienen un carácter absolutamente visual y figurativo. Son ricos en detalles pictóricos evocadores y, para rematar, como ya he ejemplificado, aparecen precisamente en dilogía, repetidos. Es muy probable que la informadísima Oswald tuviera presentes estas opiniones de los críticos antiguos sobre esta cualidad deseable en Homero antes de empezar su poema, porque de otro modo no se explica tan precisa coincidencia estilística. Nicolson (2014: pos. 133) hace un apunte interesante respecto a la relación entre la poesía épica, la memoria y la historia puede servir para contextualizar la finalidad mnémica y su relación con la *enargeia*:

Epic is not an act of memory, not merely the account of what people are able to recall, since human memory only lasts three generations: we know something of our grandparents, but almost nothing, emotionally, viscerally, of what happened in the generations before them. Nor is it a kind of history, an objective laying out of what occurred in a past to which we have little or no access. Epic, which was invented after memory and before history, occupies a third space in the human desire to connect the present to the past: it is the attempt to extend the qualities of memory over the reach of time embraced by history. Epic's purpose is to make the distant past as immediate to us as our own lives, to make the great stories of long ago beautiful and painful now.

Memorial conserva la *enargeia* de Homero, pero ¿es esta característica suficientemente esencial como para constituir un anclaje razonable para un texto que se pretende traducción? La respuesta es que sí, incluso desde el punto de vista contemporáneo, pues podemos asimilarla a la inmediatez descrita por Silk (2004) como uno de los dos rasgos esenciales de la epopeya homérica. Otras reescrituras, entre ellas las traducciones funcionales de la *Iliada*, buscan alcanzar esta inmediatez, pero lo hacen con otros recursos, como veremos en el análisis de *War Music*, de Christopher Logue. El segundo rasgo esencial para Silk es la estilización, que tiene a su vez dos elementos: las repeticiones y los símiles, que en Oswald son absolutamente centrales y, proporcionalmente, mucho más importantes que en el mismo Homero, al punto que podríamos decir que Oswald concentra y destila las cualidades que los antiguos veían en Homero y las vierte en un nuevo estilo mímico de la oralidad. Por ejemplo, hay símiles en que lo visual y lo sonoro se mezclan en descripciones plenas de *enargeia* (pág. 72):

Like thousands of water birds mill and mass in the air
Great gatherings of geese and cranes and long-necked swans
Flaring and settling in those fields where the rain runs down
to the Cayster
Continually shuffling and lifting and loving the sound of their wings

They shriek as they land like a huge birdfair a valleyful of voices

La mayoría símiles cultivan conjuntamente la dimensión sonora y la nitidez visual, que posee un efecto figurativo casi cinematográfico (pág. 48):

Like a stallion tugging at a rope breaks loose at last
And his gallop is a drumbeat shaking the valley
There he goes heading straight for the river
Longing to wash in that clattering rush of cold
When he holds his head high and runs like a king
Under the wind-blown banner of his mane
Then he knows his knees are going to lift him forever
And a grassy cloth has been spread on the fields for his pleasure

Existe, finalmente, una dimensión que tener en cuenta para la definición de esta rapsodia posmoderna en la gama de las reescrituras: la ideológica, que tiene una vertiente estética. Como he apuntado anteriormente, existe la posibilidad de interpretar que *Memorial* subvierte la ética heroica de la *Ilíada*, pues en lugar de ponderar la gloria guerrera como puerta a la inmortalidad, el poema invisibiliza lo heroico del héroe, ya que solo le interesa su dimensión como víctima, y describe como fútil la búsqueda de la inmortalidad. Esta postura ideológica tiene un correlato estético coherente en la adopción del género elegíaco, lírico en su plasmación de lo pasajero y solo capaz de aspirar a lo duradero en términos metafóricos. Oswald describe su poema como un cementerio oral, es decir, un canto luctuoso en el que la única permanencia, el único triunfo, es la de la muerte, y el hombre está condenado a luchar contra su naturaleza, aspirando inútilmente a la inmortalidad. Con todo, hay algo conmovedoramente heroico y épico en esta obsesiva lucha inútil contra su espíritu violento. La yuxtaposición de minibiografías interrumpidas por el cruel acero a imágenes de la naturaleza acentúa la naturalidad de la violencia humana como realidad universal de consecuencias puramente luctuosas. Ahora bien, en un tiempo en que la ética heroica nos es ajena y que la aspiración a la inmortalidad puede parecer una ingenuidad, ¿no cabe la posibilidad de interpretar la subversión de la ideología como un gesto meramente adaptativo? ¿Podemos llevar a este extremo las posibilidades del concepto de adaptación, que de este modo tiene un punto de contacto con el puro desplazamiento? Dicho de otro modo, ¿dónde está la raíz del giro elegíaco como una medida necesaria: en la autora, en el receptor contemporáneo, en el hipotexto o en el género literario de partida? Probablemente quepa deducir, a la luz de lo que he mostrado en estas páginas, que en los cuatro factores: en una predisposición de la autora a advertir esas características en el original, en las posibilidades del receptor actual de entender los valores elegíacos que transmite este género no épico, en características latentes en Homero y, finalmente, en un género de partida distante de la sensibilidad contemporánea, del cual solo puede rescatarse su oralidad genética y expresiva. El poema de Oswald demuestra que el género poético-lírico, a pesar de ser capaz de reflejar cualidades importantes de la epopeya homérica, no es un cauce ideal de representación de esta, por sus limitaciones estructurales y pragmáticas. A pesar de ello, *Memorial* es una rapsodia posmoderna que entraña poderosas paradojas, pues es transgresora y atrevida en su intención aparentemente vehicular y respetuosa; es épica en su logro de transformar la épica venerable en

el humilde género elegíaco; finalmente, al buscar cualidades de permanencia en el recuerdo monumental (*Memorial*), consigue resaltar la fugacidad de la vida, que, por otro lado, es una cualidad permanente, no solo de la vida humana, sino también de la poesía. Como la humanidad, que permanece viva en la creación de sucesivas generaciones, la poesía sigue viva por la permanente recreación que llevan a cabo los rapsodas.

Borges estaría encantado con este complejo caso fronterizo, en que la reescritura funciona como un palimpsesto ideal principalmente creativo, entre cuyas líneas pueden leerse otros hechos poéticos precursores. La traducción, en su sentido más laxo, no es simplemente una involuntaria traición sino un ejercicio creativo, posesivo y transformador, un medio para actualizar y enriquecer un corpus que, si no cambia en innúmeras rapsodias, está condenado al estancamiento y a la muerte. En este sentido, no hay diferencias entre la traducción y la literatura en su conjunto ni debe extrañarnos que la elegía sea uno de los cauces que ha elegido la epopeya para desembocar en nuestros tiempos.

4.3. El género dramático

Como en las secciones dedicadas al género lírico y didáctico-ensayístico, en esta parte, en que me ocuparé del drama, abordaré en primer lugar los casos de adscripción genérica compleja o con características híbridas, ordenados según su dificultad de clasificación genérica. Luego consideraré las características del género natural dramático como posible cauce de representación de la epopeya homérica, con una breve mención de los subgéneros y géneros históricos dramáticos. Finalmente, analizaré las obras dramáticas recogidas en el corpus como formas de reescritura, con énfasis en la *Odisea* de Derek Walcott, ya que es un nítido caso de desplazamiento, un tipo de reescritura que no tendré oportunidad de analizar con detalle más adelante.

4.3.1. Casos híbridos

4.3.1.1. *Odiseo y Penélope*, de Mario Vargas Llosa: la narración llevada a escena

Como esbocé en la descripción del corpus, hay una característica en el planteamiento de esta obra que introduce en ella un notorio componente no propiamente dramático, sino épico-narrativo: la gran mayoría de las intervenciones del protagonista, Odiseo, constituyen un relato del pasado, de modo que la acción escenificada es principalmente el acto de narrar. En las palabras de Odiseo, tomadas como actos ilocutivos, predomina extraordinariamente lo asertivo, y en referencia al pasado, en detrimento de otro tipo de actos ilocutivos declarativos, expresivos, directivos, que en la mayoría de obras de teatro tienen mayor relevancia presente y consecuencias perlocutivas en otros personajes que movilizan la acción, es decir, capacidad transformadora de la realidad representada.

En este drama, la acción se sitúa en el momento en que, ya muertos los pretendientes y ajusticiadas las sirvientas infieles, Odiseo se reencuentra con Penélope y le novela sus aventuras pasadas. Intercalados con este modo diegético, encontramos episodios en que la escenificación viaja al pasado y encarna las aventuras, abrazando el modo dramático. En estos pasajes, el actor masculino sigue representando a Odiseo; la actriz que hacía de Penélope, a múltiples personajes de dichas aventuras. Si bien Polifemo, Circe, Calipso, Nausícaa y otros personajes secundarios a cargo de la actriz sí hablan en presente, como si se escenificara el episodio del pasado y efectivamente sucediera a ojos del espectador como en el teatro convencional, el personaje de Odiseo casi siempre cumple, incluso en las escenas dramatizadas, la función de narrador y su visión es retrospectiva, como revela que su voz se encuentre entrecomillada, es decir, subordinada a la visión analéptica, a la mirada hacia atrás.

Se trata, por lo tanto, de la escenificación de una narración, principalmente: el personaje de Odiseo le cuenta la historia a los espectadores, formalmente dirigiéndose a Penélope, pero en el fondo intentando llegar al destinatario final de su relato, por lo que Penélope constituye un débil filtro dramático de un modo de presentación principalmente épico. El relato no es monológico, ya que si lo fuera podría prescindirse del personaje de Penélope, sino que se intercala con comentarios breves de la oyente, que pide ciertas aclaraciones. Algunas veces, sin embargo, la

participación de la interlocutora aumenta y, apelando a una licencia literaria, parece conocer tan bien como Odiseo la historia y es capaz de tomar la posta de la narración (pág. 73):

ODISEO Cuando caí al agua, alcancé a treparme a un pedazo de la quilla y del mástil, que até con un cabo suelto.

PENÉLOPE En esa balsa improvisada flotaste toda la noche, sin rumbo, al capricho de las corrientes.

ODISEO Muerto de frío, pensaba que pronto perecería en la garganta del océano, como habían perecido mis hombres, y que me reuniría con ellos en el Hades.

PENÉLOPE Pero, al amanecer, te esperaba algo todavía peor. ¿Adónde te arrastraban las aguas sin remedio?

Esta relación a dos voces es formalmente diálogo, pero sigue estando muy cerca del género épico-narrativo, del arte del cuentacuentos, pues uno de los componentes esenciales del teatro es que las voces afecten al presente representado, transformándolo, lo cual en esta obra es bastante ocasional. Hay, con todo, una función mimética, interesante desde el punto de vista dramático, en la licenciosa empatía narrativa entre los personajes: Odiseo es un consumado fabricante de historias en que la realidad y la ficción se entretejen, por lo que podemos esperar que su esposa, quien es la otra cara de la misma moneda en astucia y recursos, al encontrarse hipnotizada por sus palabras, inmersa en la historia, tome parte de ellas, sabiéndolas sin saberlas por el mero hecho de estar siguiendo el embrujo de la voz de Odiseo. Como en un baile de salón en que el hombre guía y comanda el paso al ritmo de la música y la mujer se deja llevar pero añade variaciones a la coreografía, Odiseo y Penélope se compenetran en el acto de narrar como si los dos escucharan la misma música.

A pesar de la relativa castración pragmática a que Vargas Llosa ha sometido los actos de habla individuales del género, puede entenderse que la escenificación del diálogo tiene un valor dramático por cuanto la historia presente, que encontramos en primer plano, es la de la reconciliación de Odiseo y Penélope. Después de una larga separación, la hija de Icario está resentida por la ausencia del marido, lo culpa en parte de su sufrimiento y siente celos de las mujeres que han formado parte de la vida de él. Lo que Odiseo narra, por lo tanto, tiene una cualidad explicativa, persuasiva, encaminada a la justificación de su ausencia y a la superación de los celos de Penélope, y, en este sentido, sí hay un presente problemático que evoluciona, en tensión y con expectativa, de un planteamiento conflictivo a un desenlace que resuelve dicho conflicto, que es un conflicto anímico. Por lo tanto, sí hay una acción dramática que permite considerar *Odiseo y Penélope* como una obra de teatro plena. Los acontecimientos relatados, el plano épico-narrativo que está en segundo plano, existen para cumplir este fin, por lo que sí que hay una consecuencia perlocutiva en los actos verbales de Odiseo. El héroe, a través de la narración, defiende su inocencia, explica sus deslices, y deleita y reenamora simultáneamente a su mujer, que es una amante de las narraciones, como no podría ser de otro modo, con lo que logra otro fin esencial: identificarse. En la *Odisea* de Homero, Penélope le exige a Odiseo pruebas de su identidad, que este satisface respondiendo a la pregunta acerca de la inamovilidad del tálamo; en *Odiseo y Penélope*, de Vargas Llosa, la prueba de la identidad de Odiseo es su excelsa

capacidad de narrar, lo cual desemboca, al igual que en la *Odisea*, en una visita al lecho conyugal que confirma una posible dimensión perlocutiva de la narración de historias.

4.3.1.2. La *Iliada* de César Brie: múltiples personajes narradores

Esta obra echa mano de personajes narradores de forma extraordinariamente heterogénea y extendida, al punto que puede decirse que sus primeras partes predomina el modo diegético dramatizado, como en una recolección de monólogos semidramáticos, solo alternados con breves momentos de diálogo y acción propiamente dramáticos, a modo de ilustración de lo narrado. Conforme va avanzando el drama, aumenta la proporción de acción dramática, para aumentar el ritmo, hasta el desenlace. Aunque los casos son muy diversos, casi siempre tenemos la impresión de que los personajes narran desde ultratumba, como invocados desde un pasado lúgubre de tragedia, con poco contacto con el presente en acción, como en una *nekyia* implícita, pero no siempre con la solemnidad que esperaríamos, sino más bien como en el género grotesco, con una «yuxtaposición de estilos sin solución de continuidad», como señala el propio autor en la entrevista que le hice (anexo 2).

En primer lugar, tenemos a los personajes que, cual fantasmas, se presentarán, contarán brevemente su historia y desaparecerán. Los guerreros muertos que aparecen de la nada y dan un testimonio de su muerte, como Cleóbulo, en el segundo acto, se encuentran en esta categoría. Los vivos los pueden escuchar, y les contestan, pero estos se esfuman con facilidad, como fantasmas que son. Polidoro y Hécuba aparecen en el prólogo y solo reaparecerán en el epílogo, para acentuar la composición circular.

También Tetis, Hefesto y otros personajes se presentan dirigiéndose al público, especificando sus atributos y funciones, lo cual parece desempeñar una función didáctica, pues puede que no todo el público esté plenamente informado del contenido de la *Iliada*. Este didactismo es muy explícito, por lo que resulta tosco: «Aquí habla Tetis. Diosa del mar, hija del Océano» (Brie 2000: 6). Estos personajes luego pueden continuar en modo diegético o pasar al dramático pleno. Otros personajes no se presentan, sino que son presentados por otros, participan brevemente como narradores y luego aparecen en modo dramático, como Apolo. Algún personaje que participa de ambos modos puede dirigirse al público con algún aparte puntual, como Zeus en su diálogo con Tetis.

En tercer lugar, la obra cuenta con un coro con palabras orientadas exclusivamente a la audiencia, que sustituye a la invocación a la musa y luego también narra solo o bien en alternancia con otros personajes narradores, como las Ceres. Ahora bien, este coro solamente interviene en el primer acto.

El relator constituye el cuarto narrador, que se dirige al público sin encarnar a ningún otro personaje, a veces solo y en ocasiones alternando con otros personajes, como las Ceres o Briseida. De todas las voces narrativas, esta sea quizá la más próxima a la omnisciente de Homero, pero tiene una participación mucho menor que en la epopeya.

En quinto lugar, están las Ceres, diosas funestas de la muerte, en cuya boca suelen figurar los relatos de muerte de guerreros o de otros personajes interpolados, como veremos más adelante.

Puede que su aparición sirva para aumentar el tono de tragedia griega y justificar la constante aparición de los muertos.

En sexto lugar, abordan al público también los personajes contemporáneos, como Rodolfo Walsh, al comienzo del segundo acto, que luego pasa al modo dramático para hablar con el mudo fantasma de su hija. Un poco más adelante, aparece un trabajador contemporáneo de la morgue, que podría estar dirigiéndose al Agamenón-Videla o directamente al público.

Esta enorme dispersión de voces narradoras de muerte, que además cambian constantemente de interlocutor, nos recuerda la extraordinaria plasticidad del teatro para dar cabida a todo tipo de transformaciones y también sirve para vehicular la idea de Simone Weil que Brie recoge en la entrevista de Marchiosi (2010: 132) de que la fuerza asesina es sumaria, y cuanto más variada en sus procedimientos, más sorprendentes serán sus efectos estéticos: Brie busca mostrar la violencia, sin clichés, sin renunciar a la belleza.

Sin embargo, esta dispersión también pone de manifiesto la redundancia de las funciones de los narradores (p. ej., el relator, el coro, las Ceres y otros dioses), posiblemente confusas, y podrían haber sido condensadas en un menor número de personajes narradores, una simplificación que habría redundado posiblemente en una mayor potencia expresiva. Asimismo, podría haberse recurrido a formas más naturales de presentar a los personajes que «Aquí habla Tetis. Diosa del mar, hija del Océano» (Brie 2000: 6), para no incurrir en rupturas innecesarias de la ficcionalidad, que por otra partes están justificadas por el marco general de invocación a los muertos, en que tienen cabida todo tipo de voces. Nos hallamos, al parecer, ante un modo muy vivo de hacer teatro, al margen de la convencionalidad, la búsqueda de verosimilitud y la economía de medios, mucho más preocupado de lograr un efecto dramático potente, apelando a los medios que haga falta. La finalidad perlocutiva está clarísima en la siguiente respuesta del autor (anexo 2): «Busco siempre conmover al público. La conmoción, ese lugar en que corazón y cabeza se juntan. Inquietarlo, sacudirlo, interrogarlo, emocionarlo y hacerlo reír. Que salga de mi obra cambiado, estremecido». Como describí anteriormente, la fusión de lo placentero y lo informativo, en que uno es la puerta de entrada de lo otro, es una estrategia de entrelazamiento de distintas finalidades pragmáticas: lo racional y lo conmovedor se articulan en el artefacto literario, al igual que la incitación al llanto y a la risa.

4.3.1.3. *The Odyssey*, de Mary Zimmermann: personajes narradores

Como he apuntado en la descripción del corpus, la adaptación teatral de Zimmermann también conserva un rasgo épico-narrativo: Odiseo y Atena (y, en menor medida, otros personajes, como Alcínoo) toman la posta del narrador omnisciente homérico y relatan, dirigiéndose al público directamente y en tiempo pasado, los acontecimientos que la autora ha optado por no tratar en modo dramático. Estos cambios al modo narrativo son más infrecuentes que en la *Iliada* de Brie, pero su presencia no es deleznable.

Esta técnica narrativa se utiliza sistemáticamente a lo largo de la obra, pero con una tendencia acusada: Odiseo predomina como narrador en las escenas en que es huésped entre los feacios y narra en retrospectiva sus aventuras como testigo, de modo similar a la *Odisea*; mientras que Atena es narradora en buena parte de las circunstancias en que Odiseo o no ha sido testigo de

algún hecho o el punto de vista divino, de una diosa que puede aparecer y desaparecer y observarlo todo, es conveniente.

En el teatro épico de Brecht, esta técnica buscaba crear distanciamiento, hacer consciente al espectador de que es espectador y de que lo que está viendo es una representación (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 218), rompiendo la lógica ficcional, pero no parece ser ese el efecto buscador por Zimmermann, sino reconstruir la atmósfera épico-narrativa del original, es decir, hacer un teatro que incorpore todavía algunos ecos del modo de presentación original, con la conveniencia añadida de la brevedad, rasgo difícil de lograr en la mayoría de adaptaciones dramáticas de obras épico-narrativas complejas.

En el primer caso, el del Odiseo narrador, podríamos justificar la diégesis diciendo que el héroe no se dirige directamente a la audiencia, sino a su público muchas veces presente en escena: los feacios de la corte del rey Alcínoo y la reina Arete. No se trataría, por lo tanto, de un Odiseo en modo diegético, sino de un Odiseo plenamente personaje en diálogo con otros personajes, no siempre visibles en escena pero sí implicados ficcionalmente. En el segundo caso, sí está claro que Atena usurpa el papel del narrador y se dirige directamente a la audiencia. Esta narratividad parece necesaria para no disparar la duración de la representación: Atena puede despachar en dos o tres versos acontecimientos que, escenificados, tardarían algunos minutos. En ocasiones, estas intervenciones de los narradores son expletivas desde el punto de vista informativo, pues duplican lo que se está representando en simultáneo, de manera similar a la versión dramática de *War Music* llevada a cabo por Lillian Groag (v. el anexo), un recurso, que, por cierto, hay obras que explotan con fines cómicos, haciendo que lo representado y lo narrado no coincidan, lo cual desencadena protestas por parte de los personajes, a cuyos oídos las palabras del narrador pueden resultar indignantes. Esto requiere una licencia de ruptura ficcional adicional: que el personaje pueda oír lo que el modo diegético cuenta a la audiencia. No es el caso de esta *Odisea*, en la que la narración épica es inaccesible a los personajes.

Al igual que en la obra de Vargas Llosa, el tránsito del modo dramático al diegético se hace de manera abrupta, sin señales textuales. Ahora bien, a diferencia de *Odiseo y Penélope*, en que esta narratividad predomina ampliamente sobre la acción, en la adaptación de Zimmermann las intervenciones diegéticas de Odiseo o Atenea son minoritarias y constituyen un complemento a una acción propiamente dramática, ya que en lo sustantivo la obra está representada: vemos al Cíclope devorar a los compañeros de Odiseo, el descenso al Hades, la matanza de los pretendientes y la inmensa mayoría de acontecimientos narrados en Homero.

Por la proporción de texto en modo diegético, podríamos decir que el grado de hibridación de esta obra es poco significativo, si no fuera porque, en lo formal, a diferencia de la obra de Vargas Llosa, en que la narración tiene siempre un interlocutor ficcional, en la de Zimmermann Atena sí que se dirige directamente al público, en una función que podríamos comparar a la del personaje-prólogo en el drama antiguo. Por lo tanto, cabe entender esta *Odisea* como casi enteramente dramática, pero deseosa de mantener el sonido, el tono narrativo, la sensación aural de recibir la historia de quienes la vivieron y buscan compartirla directamente con nosotros, sin hacer notoria la ruptura del mundo ficcional.

4.3.1.4. La *Odisea* de Derek Walcott: teatro con narrador infiltrado

La *Odisea* de Walcott es una obra cuyo carácter dramático es difícil cuestionar. Uno de sus personajes, sin embargo, se dirige épicamente al público a la manera de los prólogos del drama griego antiguo, y extiende su participación a muchos momentos del drama que requieren el modo diegético. Se trata de Billy Blue, el blusero caribeño que encarna a Homero, al poeta, y da voz a la realidad poscolonial de las Indias Occidentales. Durante la obra, además de cumplir su función como narrador, participa plenamente del modo dramático, pues dialoga con otros personajes, pero bajo distintos disfraces explícitos (Femio entre los feacios [sic], Demódoco en Ítaca [sic], un pedigüeño ciego en el Hades), como un infiltrado contemporáneo, pícaro y travieso pero sabio a su manera, que adopta papeles del mundo homérico, lo cual nos recuerda que su primer estatus es no ficcional, que su realidad es universal, inmortal y distinta a la de los demás. Conserva, en todas sus participaciones, el acento caribeño que lo identifica, al igual que los personajes de posición social baja, como Euriclea. Por momentos, la postura de este juglar es crítica, irónica, o al menos lúdica y desenfadada, como la de alguien que no puede verse afectado por lo que sucede en escena. Hamner (1993: 102-103) lo describe así:

The Prologue with which Walcott opens *The Odyssey* introduces a blind narrator-singer, Billy Blue, to replace the absent, objective Homeric storyteller. Since the characters act out the story, Billy's main function is to link many of the scenes (fourteen in Act I, six in Act II), and finally to assume the part of Homer's Demodocus at the end of the play. (...)

Whatever Walcott's reasoning, such displacement generates at least two highly relevant themes. First, Blind Billy Blue's playing himself as well as two other poets suggests a commonality of poetic function regardless of place and time. If poets themselves are not actually interchangeable, at least their function in society is fairly constant. In this regard, Walcott has courtiers suggest to Phemius that he can generate poetry out of Odysseus's tale that will «ride dme to unknown archipelagoes» (59). The identity of certain distant archipelagoes becomes evident several pages later when masked revellers sing of bacchanalian carnival in a distinctively Caribbean vernacular (75). On another occasion, Odysseus questions Demodocus/Billy Blue's dialect:

DEMODOCUS: A far archipelago. Blue Seas. Just like yours.

ODYSSEUS: So you pick up various stories and you stitch them?

DEMODOCUS: The sea speaks the same language around the world's shores. (122)

A second basic theme grows out of the Demodocus/Phemius displacement in the final scene of the play. When Demodocus is threatened in Walcott's final scene (as Phemius is spared in

Homer's epic) Odysseus's faithful swineherd Eumaeus pleads the value of poets: «He's a homeless, wandering voice, Odysseus. / Kill him and you stain the fountain of poetry» (151-52). Demodocus's voice is worth preserving, and these separate themes ultimately merge with dramatic irony. We recognize that Walcott himself is a West Indian tributary of that ancient fountain in *The Odyssey*.

El carácter periférico del personaje lo convierte en un portavoz ideal de reivindicaciones que analizaré más adelante, al estudiar la obra como forma de reescritura. Lo interesante de la declaración de Eumeo es que define a Demódoco como una voz errante, y eso es lo que es: más que un personaje concreto, se trata de la función épica del poeta, en abstracto, como una entidad al margen del mundo de referentes de la historia, que sin embargo se hace presente en él, subrepticamente, y pone en riesgo su vida por cantar lo que canta y contar lo que cuenta, por lo que requiere de la intervención del porquero para salvar el pellejo.

4.3.1.5. *The Odyssey*, de Simon Armitage: drama radial, teatral y escrito

Esta obra de Armitage es dramática: está constituida por diálogos de personajes que hablan en presente, sin intermediación de un narrador, e incluye acotaciones con instrucciones para los actores, la escenografía y la dirección, como en las obras dramáticas convencionales; por ello, su adscripción genérica no creo que sea cuestionable. Sin embargo, tenemos una anomalía: como afirma el autor en la introducción (2006: v), esta adaptación fue encargada por BBC Radio para su transmisión radial. No he podido acceder a las grabaciones, pero por la forma en que está escrita la obra, con diálogo fresco y natural, podemos suponer que funcionó bastante bien por un canal exclusivamente auditivo.

Ahora bien, no por haber tenido una primera vida radial, es decir, solo sonora, podemos decir que la obra sea menos dramática, sobre todo si reparamos en el texto, absolutamente funcional para la escenificación teatral. Sí que hay algunos pasajes, como el del Cíclope (2006: 90), en que las acotaciones describen los acontecimientos con la mente puesta en la radio más que en las posibilidades de escenificación:

Cyclops grabs the man and devours him. The other men scream and shout as Antiphos is crushed and eaten. Cyclops slabbers and drools and burps as he gobbles his victim, crunching his bones between his teeth.

Con efectos de sonido e imitación, por medio de la voz, de los gritos, alaridos, eructos e hipersalivación del Cíclope y los compañeros de Odiseo, esto puede recrearse por vía radial, pero ¿qué posibilidades hay de plasmar esta didascalia sobre las tablas? ¿Cómo llevar a un gigante a escena capaz de engullir a otros personajes actores, algo que parece más propio del cine que del teatro? Este escollo al parecer insalvable, la imposibilidad de plasmar este texto sobre las tablas, en realidad no es tal, porque, como puede comprobarse en los apéndices de la adaptación de Zimmermann (2006: 171), con un poco de ingenio y tecnología sí que puede llevarse a escena a un Cíclope gigante y antropófago.

En el texto publicado, las acotaciones no apuntan a una representación exclusivamente auditiva, radial, sino que especifican acciones con una dimensión visual: «*They haul him to his feet*» (2006: 147), «*Telemachus leaves the room and addresses the suitors from the balcony*» (2006: 224), «*Odysseus climbs the steps and stands outside Penelope's chamber. He puts his ear to the door*». Existe, por lo tanto, una escenografía en la mente del dramaturgo. Hay constancia, por otro lado, de que la obra ha sido llevada a las tablas (English Touring Theatre 2015, con dirección de Nick Bagnall). Además de

las posibilidades de realización radial y teatral, el autor en la introducción señala un tercer medio (2006: vi):

One more thing. Although this version of the *Odyssey* was developed as a radio play and is presented here in script form, it was always in the back of my mind that it should have a further life as a piece of writing. Not just something to be performed, but something to read. A book, in fact.

Esta realidad escrita, destinada a su lectura privada y en silencio, es un medio para una recepción perfectamente eficaz que no constituye, además, ninguna novedad en el panorama del género. El texto que ha llegado a nosotros, como es norma en el género dramático, invita a su representación teatral, con acotaciones para su escenificación visual. Como texto radiofónico dramático, y principalmente debido a la ausencia de un narrador que presente las voces de los personajes, especifique los modos e intenciones con que estas se emiten, y describa las acciones y el contexto que las rodean, esta obra exige una multiplicidad de voces distintas, masculinas y femeninas, que necesitan ser actualizadas miméticamente, por actores diferentes, con lecturas dramatizadas y complementadas por efectos de sonido. Por ello, siempre se diferenciaría de las obras narrativas escritas para ser meramente leídas, con mayor o menor intención dramática, por vía radiofónica o en vivo y en directo, como *Omero, Iliade*, de Baricco, que analizaré más adelante, en el contexto del género épico-narrativo.

4.3.2. El género dramático como cauce de representación de la epopeya homérica

La puesta en escena de una historia épica implica la utilización de mecanismos distintos de los de la poesía épica, aunque esta se ejecute oralmente. La poesía épica tiene un narrador que cede la palabra a las demás voces, que se articulan a través de él, y que condiciona toda la experiencia estética de la audiencia. En los géneros dramáticos, el marco narrativo debe estar escondido tras los personajes y la acción escenificada, que crea una realidad diferente: es un espectáculo visual más que una experiencia aural. En estas circunstancias, es raro que un personaje se dirija a la audiencia directamente, pero a veces se hace necesario el desarrollo de técnicas narrativas que se integren en la puesta en escena, como el papel del coro en la *Odisea* de Peter Oswald, que permitía referirse a acontecimientos pasados (Hardwick 2004: 116). Esta obra, en opinión de Hardwick (2004: 117), fracasa en su intento de ser al mismo tiempo una versión contemporánea de la *Odisea* y una recreación vinculada a las cuestiones homéricas precisamente porque traduce las técnicas narrativas homéricas a la escena y por la escasa actuación físicamente representada.

Así pues, no puedo pasar por alto que, de las siete obras dramáticas analizadas en esta sección, cinco posean una modalidad mixta, y que la dirección en que se manifiesta su carácter mestizo sea, salvo un caso (la *Odisea* de Armitage), siempre la misma: la relativa conservación del modo épico, la presencia de técnicas narrativas. De las tres obras en que el autor ha podido salvar por completo la diégesis narrativa, dos son del mismo autor, Simon Armitage, y una de Edward Eaton, que lo logran gracias a un muy astuto o muy extenso desarrollo de las acotaciones y a una selección cuidadosa de los pasajes con los que el público contemporáneo puede empatizar.

4.3.2.1. Género natural

La imposibilidad de considerar el género dramático como cauce ideal de representación de la epopeya homérica reside en la combinación de factores estructurales, arquetípicos y pragmáticos que tienen consecuencias intertextuales: la ausencia de narrador ficcional omnisciente obliga a modificaciones sustanciales en la capacidad del género para recrearse en la descripción minuciosa y la acumulación de detalles, aspecto esencial de lo épico, lo cual, combinado con la forzosamente limitada duración de la representación, obliga al anquilosamiento de los recursos que puedan reproducir el efecto de la epopeya en circunstancias de ejecución comparables.

Al igual que la narrativa, el género dramático es adecuado para contar historias, es decir, para plasmar estructuras de conjunto referencial compuestas por hechos y acciones (Rodríguez Pequeño 2008: 94), por lo que en principio parece compatible con la epopeya. Sin embargo, a diferencia de aquella, el drama no contiene un narrador ficcional que dé la palabra a los personajes. En sí, la ausencia de narrador, a pesar de ser problemática porque obliga a redistribuir el contenido informativo de sus palabras, no es un obstáculo insuperable; sí lo es, sin embargo, en combinación con otras consecuencias, que mostraré a continuación. Martín Jiménez explica la inevitable diferencia macroestructural entre la narrativa y el drama de este modo (2015: 30):

Esta diferencia estructural entre la narración y el drama nos advierte que un elemento tan importante como el número de personajes que aparece en la obra, que no solo afecta a la estructura superficial de la misma, sino también a su estructura profunda, puede estar determinado por el modo de enunciación escogido. En efecto, a la hora de contar una historia, la elección del modo de enunciación imitativo o dramático (en el que hablan los personajes, según la terminología platónica) puede determinar un número de personajes diferente al que resultaría de la elección del modo de enunciación narrativo simple (en el que habla el autor). Y aunque estas diferencias pueden no afectar en lo esencial al núcleo temático o argumentativo de la obra, no dejan de incumbir a su nivel macroestructural. Así, si el argumento de una obra narrativa, por ejemplo, se traslada al teatro, lo esencial de la estructura argumental puede resultar muy semejante, pero las particularidades de la representación dramática sin duda determinarán la aparición de algunos cambios con respecto a la obra narrativa que afectarán a la estructura profunda de la obra representada.

Para García Berrio y Huerta Calvo (1992: 199), la dispersión temático-formal de la épica contrasta con la necesidad del teatro de acomodarse a las tres unidades, de lugar, tiempo y acción. Desde Hegel, esta última sería la única obligatoria, pues en el teatro moderno la rica gama de conflictos, de personajes y acontecimientos históricos hace imposibles las otras dos, pero ni siquiera se le puede pedir a la epopeya plena unidad de acción, que ya la digresión y lo episódico son esenciales. El teatro presenta a la persona moral en acción de manera unitaria y coherente; la epopeya, no. Así pues, dar unidad de acción al universo épico, género definido precisamente por no necesitarla, ya que cada episodio es independiente y perfecto en su cristalizado pasado remoto, obliga a importantes modificaciones, que son diferentes en la *Odisea*, de acción estructural y narrativamente más compleja y episódica, y en la *Iliada*, básicamente lineal salvo por las digresiones.

La *Iliada* narra acontecimientos difícilmente aceptables como completos y unitarios desde el punto de vista moderno: al teatralizarse, estos acontecimientos deben sufrir importantes reducciones para convertirse en un argumento unitario. Por ejemplo, en *Hector and Achilles*, Edward Eaton estructura el relato iliádico en torno al conflicto entre estos héroes, subordinando todo el resto de la narrativa a la historia de dolor y venganza que va de la muerte de Patroclo a la de Héctor, por lo que, en este marco estrictamente dramático, todo el resto de acontecimientos de la *Iliada* carecen de relevancia. La adaptación de Lillian Groag de *War Music* (v. anexo) lo hace de distinta manera, en torno a otro acontecimiento estructurador: el conflicto entre Aquiles y Agamenón, que concluye con el regreso a la batalla de este. Esta nueva estructuración excluye la muerte de Héctor y la recuperación por parte de Príamo del cadáver de su hijo. Algo similar ocurre en *Odiseo y Penélope*, de Vargas Llosa: todo lo narrado y escenificado está al servicio de la reconciliación entre los esposos, lo cual disminuye radicalmente el relieve de lo que no esté en el cauce de la línea argumentativa conveniente y obliga a omitir lo que no encaja en la fisiología de la nueva finalidad dramática.

Para encontrar un equivalente contemporáneo de la poesía épica, este debe ser capaz de transmitir la polifonía narrativa, lo cual para Bajtín es imposible, dada la naturaleza del teatro, en la que el diálogo es solo el aspecto exterior de un discurso a fin de cuentas monológico (Bajtín 1963: 26-27):

Los héroes se encuentran dialógicamente en el horizonte único del autor, del director, del espectador, bajo el fondo de un mundo elemental y único. La concepción de acción dramática, que resuelve todas las oposiciones dialógicas, es puramente metodológica. Una verdadera multiplicidad de planos destruiría el drama, pues la acción dramática, que se funda sobre la unidad del mundo, no podría contenerla ni convertirla.

Según Balodis (2012: 39-40), adaptar una obra narrativa escrita al teatro acarrea una serie de problemas derivados de la consideración de espacio, tiempo y lenguaje, debido a que el drama se realiza como acto performativo, a diferencia de la narrativa escrita, un medio puramente verbal. Tanto las novelas como el teatro son artes temporales en el sentido de que ambas se desenvuelven del comienzo al final en un marco temporal: la historia, que suele ser considerablemente más larga que su expresión, no debe suponer un problema, ya que tanto la novela como el drama son capaces de elipsis y resumen, de descripción y comentario en relación con las convenciones de cada género. Sin embargo, toma más tiempo hablar y cantar que leer en voz baja un texto, por lo que hay necesidad de compresión para destilar las historias a un formato compatible con la paciencia del público: se cortan ramas secundarias del argumento; se omiten episodios y personajes; se prescinde del análisis psicológico de los personajes, tanto el que hace de ellos el narrador como de los que ellos mismos hacen de sí mismos y de otros personajes; se funden episodios y personajes; se transfiere la acción a un número menor de lugares, simplificando el lenguaje y acortando el diálogo.

Ahora bien, a veces es necesario añadir episodios o diálogos para tender un puente que salve los vacíos narrativos. Cuando leemos una novela, esta se desenvuelve en nuestra imaginación a un ritmo marcado por el autor, por su elección de palabras, que centran la atención en una serie de detalles, y podemos dejar de leerla en el momento en que queramos, o volver a leer lo que no

hemos entendido del todo, o incluso saltarnos capítulos enteros para averiguar qué pasará después, y siempre tenemos una idea más o menos aproximada de cuánto falta para que la novela se termine, pues el número de páginas pendientes se reduce progresivamente. En el teatro, no es así: la escena nos atrapa en un presente imaginario, de percepción directa e ininterrumpida, que impulsa una historia sin pausas, salvo la del posible entreacto.

El tipo de intervenciones que se practican en la adaptación de la narrativa al drama nos muestran cómo los sacrificios hacen imposible la consideración del drama como un cauce ideal de representación, por razones principalmente estructurales. Para esta argumentación, me apoyaré en la tesis de Balodis (2012: 42-45), que sigue a Stam (2004) extrapolando ideas genettianas sobre la mecánica de la narrativa. La obra narrativa posee, por un lado, tres categorías para describir el tiempo (orden, duración y frecuencia) y, por otro, un narrador asociado a un punto de vista y una focalización, que la hacen singular en su representación de la realidad. Algunos de estos aspectos impiden el volcado completo del universo macroestructural épico al drama.

El orden es la secuencia de acontecimientos de la trama de una historia y puede ser cronológico, del comienzo al final de manera lineal, o puede emplear saltos, analepsis y prolepsis, en una narración no lineal. Esta distinción es posible por la diferencia, empleada por los formalistas rusos, entre la historia o fábula, y la trama, que es la manera en que se cuenta esa historia, y que puede variar, según las estrategias de dilación, las descripciones extensas y las reflexiones. En la recreación dramática de la narrativa, el autor muchas veces se ve obligado a cambiar la trama y priorizar el mantenimiento de la fábula, pues no es posible conservar el orden del original. No es un aspecto en que el teatro tenga grandes limitaciones, pues puede hacer saltos temporales de manera similar a la narrativa, por lo que no limita la capacidad del drama como cauce de representación de la epopeya.

Sin embargo, la duración y la frecuencia sí que imponen considerables restricciones. La duración es la relación entre el tiempo de la fábula, que en una obra de ficción puede abarcar años, y el tiempo que toma su lectura o representación teatral, que suele durar entre algunos minutos y unas pocas horas. En este plano, las alteraciones que el autor de la obra derivada debe practicar suelen ser muy sustantivas, ya que la duración de la representación suele ser considerablemente más breve que el de la lectura y, ciertamente, que el de los acontecimientos ficcionales, lo cual obliga a la reducción del número de personajes, la supresión de episodios y una esquematización importante. La frecuencia es la relación entre el número de veces que un acontecimiento ocurre en una historia y cuántas veces se lo menciona. En la narrativa, es muy habitual aludir a acontecimientos pasados, una posibilidad del narrador, mediante recuerdos, referencias; mientras en que en el drama las posibilidades de reescenificar lo ya representado son muy pequeñas. En concreto, en el caso de la epopeya, la duración parece ser el principal problema temporal, ya que la reducción atenta contra la esencia de lo épico: la representación detallada, pausada, de numerosos acontecimientos que se suceden unos a otros, de discursos largos, catálogos, descripciones y otros subgéneros no necesariamente funcionales en la obra como todo orgánico.

Quizá la principal complicación de la adaptación de la narrativa al teatro sea qué hacer con las intervenciones del narrador, que siempre acarrear consecuencias. En el teatro las voces narradoras pueden u omitirse, lo cual acarrea problemas de integridad de la historia; o ponerse

en boca de un narrador personaje o de una voz en *off* que se dirige al público, lo cual acarrea una ruptura de la ficción; o, finalmente, deslizar esa información narrativa en la conversación entre dos personajes, lo cual implica importantes desafíos para no forzar diálogos artificiales. Hay un género dramático extraliterario que puede suplir al narrador con soltura: el cine, que puede incluir una voz muy afín a la del narrador literario. No es casual, pues, por la dificultad de transferencia, que cuatro de las siete reescrituras dramáticas de la epopeya mantengan parcialmente el modo épico.

Por otro lado, tenemos la cuestión de la focalización, la relación entre el narrador y su conocimiento de la realidad, que en las transposiciones dramáticas es difícil de trasladar, porque en el escenario lo representado carece de focalización: lo que el espectador ve es lo que sabe. Una focalización interna, la perspectiva de la acción filtrada por el punto de vista de un personaje, es difícil de realizar en el teatro, y más si es variable, es decir, que reúne la perspectiva de varios personajes tomados por separado. En el teatro hay siempre una focalización externa, pues al espectador se le niega el acceso a otro punto de vista que no sea el de lo que ve en las tablas; no conoce las motivaciones de los personajes más que por lo que ve y se limita a observar su conducta externa. Existen artificios, como el aparte, el dirigirse al público y ciertos tipos de monólogos para revelar motivaciones y puntos de vista de personajes, pero estas adaptaciones se hacen a un coste alto si proliferan demasiado. Otra posibilidad es la de que la obra escenificada en su conjunto constituya la visión interna, perspectivizada, de un personaje, pero esto tiene serias limitaciones.

En el plano arquetípico, y en relación con las cualidades estéticas que se esperan de lo dramático, la obligatoriedad de organicidad y golpe de efecto final, muy poco épica, impone una carga muy pesada a las estructuras narrativas de la *Ilíada* y la *Odisea*. Sí que es posible, con el material de ambas epopeyas, provocar tensión, en términos de Staiger, y generar un problema cuya resolución quiebre de alguna manera el universo anterior al problema. Sin embargo, ambas epopeyas tienen finales muy inadecuados como estocadas dramáticas: el clímax de la *Ilíada* es la muerte de Héctor, no sus funerales; el de la *Odisea*, la muerte de los pretendientes, no la visita a Laertes y la reconciliación con la sociedad itacense. En cualquier caso, el reestructurar y reformular ambos poemas para satisfacer las exigencias de lo dramático, en que cada miembro del conjunto debe cumplir una función, van a ir siempre en detrimento de lo épico, en que las partes existen por sí mismas en un flujo pausado. En la epopeya, las decisiones dramáticas están al servicio de la descripción prolija, a diferencia del drama, en que los hombres y las cosas sirven para presentar las grandes decisiones. Este rasgo impide la creación de un problema dramático que favorezca la tensión, que es característica constitutiva de lo dramático.

En términos pragmáticos y comunicativos, hay una diferencia y una similitud que vale la pena señalar. Dada la finalidad de un texto teatral, su radical de representación con actores, por las diferencias del canal es imposible que llegue a cumplir el papel de la epopeya homérica, donde es la imaginación del oyente, basada en lo auditivo, la que lo transporta al mundo de los personajes, no sus ojos que atestiguan una representación.

En la comunicación del texto teatral hay un aspecto propiamente literario y otro espectacular, uno dirigido a la lectura, constituido principalmente por el diálogo, y otro dirigido a la representación, donde las acotaciones y todos los indicios que apuntan a la representación son

lo más importante, como indica Carmen Bobes. Hay autores que relegan el valor del texto literario a un carácter subsidiario (Ortega y Gasset, Craig, Artaud), anteponiendo su finalidad espectacular, lo cual es comparable a la epopeya, pues el texto teatral, por un lado, a pesar de que es en cierto sentido independiente y puede leerse como obra dramática en silencio y soledad, no adquiere su pleno efecto sin representarse, mientras que la epopeya homérica anterior a su fijación escrita, se basaba en un texto difuso, actualizado solo al representarse. Las operaciones de *memoria* y *actio* propias de la actuación no son constitutivas del texto literario, por lo que el drama sigue existiendo sin ellas. Por otra parte, en el teatro, el autor de la representación no es necesariamente el mismo que el autor del texto (literario y espectacular), sino un director, que es lector de ese texto y a su vez, productor de una nueva realidad, que es la representación, que si bien se basa en el texto puede tener diferencias y ciertamente precisa y especifica las acciones de los personajes (Rodríguez Pequeño 2008: 78-79). En la epopeya no hay tales duplicidades ni en su ejecución intervienen tantas manos, pues basta la voz del poeta que, de modo parecido al drama, necesita de las operaciones de *memoria* y *actio* para adquirir su realidad espectacular. La representación de la epopeya tiene en común con el teatro la momentaneidad, lo performativo y lo acústico, por lo que ambos modos de representación poseen la capacidad de cultivar recursos aurales que encuentren al receptor con la guardia de su racionalidad baja.

En el plano ilocutivo, el drama es perfectamente capaz de reproducir los microactos de habla de la epopeya y sus intenciones, aunque se aprecia, por la falta de narrador, una disminución relativa de los actos ilocutivos asertivos, en parte asumidos por el texto espectacular y la escenografía, que reconstruyen buena parte de la realidad a la que se hace referencia. El drama acentúa, por otro lado, el valor pragmático del diálogo, pues hace manifiesto que las palabras deben hacer algo, transformar la conducta de los personajes, impulsar la acción representada. En cuanto a su efecto perlocutivo, en el plano general, en la búsqueda de la enseñanza y el deleite, hay diferencias, puesto que en el drama con frecuencia todo recurso está subordinado a objetivos perlocutivos más concretos, como la catarsis o la risa. Hay drama épico, que busca estimular la reflexión mediante el distanciamiento, pero ese género, a pesar de su nombre, parece el menos adecuado de todos para la recreación del universo brutal y nítido de la epopeya. El estudio de lo perlocutivo en el drama es mucho más pertinente en relación con los subgéneros, marcados por su especificidad pragmática. La tragedia, por ejemplo, puede provocar efectos catárticos similares a los de la *Iliada*, como he explicado al tratar de la recepción original de Homero.

Podría pensarse que, puesto que la focalización de la epopeya suele ser externa, no es muy diferente al teatro, y que cuando hay narración en primera persona, como la de Odiseo contando sus aventuras frente a los feacios, el punto de vista es también bastante objetivo, por lo que su adaptación no supone un problema. Sin embargo, como he señalado anteriormente, la permanencia de personajes narradores en las obras de Zimmermann y Vargas Llosa revela la dificultad de lidiar con la función del narrador en términos puramente dramáticos. Posiblemente estos autores hayan optado por este recurso precisamente para salvar el inconveniente de la duración, ya que un acontecimiento narrado dura menos que uno escenificado. Aunque este artificio sea eficaz artísticamente, el resultado constituye una obra menos dramática, pues el diálogo y la acción presente se diluyen: si el teatro contiene narración, y especialmente si esta se dirige directamente al público, es menos teatro y más épica, lo cual la aleja de nuestro concepto

de cauce ideal de representación. Una obra de teatro que se acercase a lo épico y buscara transmitir todo el peso macroestructural de la epopeya, sería muy poco dramática, ya que tendría que conferir un espacio a la digresión explicativa, a la recreación del detalle, al relato de los orígenes de las cosas, ¿y qué personaje podría poner en su boca todos esos excursos, símiles y catálogos, qué escenografía podría reproducir el mismo efecto que el de la imaginación del lector, qué público podría obtener placer con una obra tan larga y disgregada?

Adaptar la epopeya al modo dramático de alguna manera representa un continuo más que una transmodalización radical, ya que el teatro, en sus muchas vertientes, es la única institución literaria actual que conserva salud y estabilidad institucional como arte performativa y que por lo tanto es capaz de recuperar la dimensión pragmática de la epopeya. La fertilidad del teatro como cauce de la epopeya homérica lo demuestra.

Con la descripción de estas dificultades no estoy afirmando que las adaptaciones teatrales de la epopeya sean imposibles o ineficaces literariamente, pero sí que como cauce de representación de la epopeya el drama, si bien permite contar una historia (parte esencial de la transferencia de lo épico), no es ideal, debido principalmente a la duración de la representación, que impone reducciones macroestructurales muy significativas, y la aportación insustituible de un narrador, que permite la recreación en los detalles, el flujo de la digresión explicativa.

4.3.2.2. Subgéneros y géneros históricos dramáticos

Las versiones teatrales de estas obras muestran algunas tendencias en su adscripción de subgénero, puesto que este está muy determinado por la temática y la estructura de conjunto referencial de las obras de partida. La *Iliada*, marcada por el dolor ante la muerte (de Aquiles por Patroclo, de Príamo por Héctor) y la predestinación de los héroes (Héctor frente a Andrómaca), está más cerca de la esfera de la tragedia que la *Odisea*, cuyo final puede interpretarse como feliz, si la perspectiva da preponderancia al reencuentro de Odiseo y Penélope. Sería prácticamente imposible recrear la *Odisea* como tragedia o la *Iliada* como comedia, a menos que para esta obra se adoptasen mecanismos paródicos y burlescos o transgresiones radicales en lo estructural y pragmático. Como señala Rieu en el prólogo de su *Odisea* en prosa (1946: viii), ya se percibía una cercanía entre la *Iliada* y la tragedia:

In the form, [la *Iliada* y la *Odisea*] are epic poems; but it will perhaps make their content clearer to the modern reader if I describe the *Iliad* as a tragedy and the *Odyssey* as a novel. It is in the *Iliad* that we hear for the first time the authentic voice of the Tragic Muse, while the *Odyssey*, with its well-knit plot, its psychological interest and its interplay of character, is the true ancestor of the long line of novels which have followed it.

Ahora bien, ambas epopeyas incluyen desafío, lucha, reveses de la fortuna, sufrimiento y sentimientos intensos, por lo que el drama contemporáneo podría ajustarse al mundo referencial de ambas, si este no tendiera a tratar acontecimientos más bien burgueses y sentimentales en lugar de hechos heroicos y grandiosos. El drama es un género que tiene un conflicto doloroso, ambientado, sin embargo, a diferencia de la tragedia, en el mundo de la realidad, con personajes menos grandiosos que los de la tragedia y más cercanos a la humanidad corriente. Ocupa, pues,

un lugar intermedio entre tragedia y comedia, sin llegar a ser tragicomedia. Cumple, con respecto al género trágico, un papel similar al de la novela con respecto a la epopeya, con conflictos propios de los tiempos modernos, en distintas modalidades en prosa y verso (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 217). Por este motivo, no creo que la tragedia pura, por su lejanía de la sensibilidad moderna, pueda ser el mejor cauce de representación de la *Iliada*, sino más bien el drama. Tampoco la comedia pura puede ser cauce de una *Odisea* no subvertida, porque contiene innumerables componentes incompatibles o por la seriedad del tono o por las características de su universo referencial, ciertamente más familiar que el de la *Iliada*, pero heroico al fin y al cabo. Las reescrituras de la epopeya homérica, pues, oscilan entre estos tres polos genéricos, sin ajustarse plenamente a ninguno.

También en el plano de los géneros históricos el teatro puede ser híbrido. Así, por ejemplo, el esperpento es una forma de tragicomedia, que combina asuntos cómicos y serios, y que va desde lo más risible hasta la tragedia grotesca, con elementos melodramáticos (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 216-217). Bertolt Brecht, exponente del teatro épico, rechazó la idea aristotélica del teatro como punto de identificación entre espectador y héroe. Propugnó el distanciamiento, que rechaza la pasividad y la ilusión, la suspensión de la incredulidad, y que se consigue introduciendo el relato histórico a la manera del género épico, reconstituyendo el pasado a través de la narración (García Berrio y Huerta Calvo 1992: 218). Muchas de las reescrituras que analizo aquí, por un lado, combinan lo cómico y lo serio (como la *Odisea* de Armitage), pero no son esperpentos ni tragicomedias, o incluyen relato dirigido directamente a la audiencia, pero no para suspender la incredulidad ni reducir la identificación (como la *Odisea* de Zimmermann). La *Iliada* de Brie posee ostentosas rupturas de la lógica ficcional, propias, en general, de la comedia, pero su tonalidad es seria y dramática, salvo por algunas situaciones domésticas en el Olimpo, más bien cómicas. No creo que pueda decirse que ninguna de las reescrituras que consigno en el corpus encaje plenamente en un género histórico, o que la aplicación de las características de un género histórico conocido para su análisis tenga ninguna capacidad explicativa.

No está de más recordar que la epopeya y la tragedia eran géneros muy emparentados en la Grecia antigua. Esta revisaba constantemente los mitos de los poemas épicos de Homero y del ciclo épico, y se alimentaba del lenguaje, la retórica y las características formales de aquella, adaptándolas a un nuevo contexto. Hardwick (2004: 114) afirma que en cierto sentido los dramaturgos griegos mantenían con Homero una relación traslaticia.

De las reescrituras de la *Iliada*, la de Eaton podría considerarse cercana a la tragedia, por la combinación de forma versificada, el estilo predominantemente solemne y una temática que da relieve al destino funesto y la fatalidad, y esto ya es una afirmación arriesgada, porque la obra se presenta como drama, manifiesto, por ejemplo en el tratamiento sentimental de Andrómaca y Astianacte. Contiene, además, episodios en que el estilo pasa de la solemnidad trágica al coloquialismo absoluto. La *Iliada* de Brie, por su vinculación con el presente, sus alusiones directas a la política, es más claramente un drama, aunque no rehúye de un buen número de elementos trágicos, como el coro, el canto de las Ceres, que recuerda a las Euménides de Esquilo, y la distancia de los personajes con respecto al presente, que parecen narrar desde ultratumba, desde un mundo lúgubre y fantasmal. La de Armitage, que da a los personajes una dimensión

más coloquial, baja y estomacal, menos grandiosa que la de la tragedia, puede considerarse también un drama, que además tiene rasgos cómicos notorios.

Las reescrituras de la *Odisea* están marcadas, naturalmente, por el final feliz del reencuentro de los esposos, por lo que el carácter trágico está ausente. Quizá sea la de Vargas Llosa la más seria de todas y la más cercana al drama, por el tratamiento casi burgués y doméstico de la relación entre Odiseo y Penélope, sometida a las tribulaciones de su separación sentimental. Las de Zimmermann y Armitage son dramas también, por la presencia de conflicto y el sufrimiento físico y espiritual del héroe, pero cuentan con elementos humorísticos, mucho más presentes e intensos en la segunda, que las acercan a la comedia. Las cualidades líricas del verso de Zimmermann atenúan el efecto cómico, cuando está presente. La *Odisea* de Walcott es una obra muy difícil de clasificar, porque contiene significados política e ideológicamente serios, y rupturas de la ficción que invitan a la reflexión; pero también cuenta con numerosas intervenciones cómicas y transpira desenfado, autoconciencia metaliteraria, libertad y un espíritu lúdico e irónico que son mucho más propios de la comedia.

Antes de pasar al estudio de la dimensión hipertextual de las reescrituras dramáticas, quisiera hacer un apunte respecto a su cauce de representación: si bien, por los argumentos que he acabo de presentar, el drama no es un género ideal para la reescritura de la epopeya, sí se acerca más que los géneros didáctico ensayístico y lírico, ya que reúne la posibilidad natural de recrear mundos de personajes y acciones, y albergar una historia con inmersión ficcional y performatividad que además produzca catarsis y otros efectos afines a la epopeya. Como veremos más adelante, algunas reescrituras que sí se encuentran en el cauce ideal de representación poseen características que podemos calificar de dramáticas.

4.3.3. Las obras dramáticas como formas de reescritura

Antes de analizar las obras dramáticas por sus cualidades como reescrituras, quisiera introducir una distinción genética entre dos tipos de textos dramáticos que tiene consecuencias en la libertad con que se aborda la transformación de los hipotextos. Así pues, podemos diferenciar las obras dramáticas que llamaré editoriales o exógenas, pues están concebidas para su publicación y distribución escrita, y que posteriormente algún director quizá lleve a escena, probablemente con algunas alteraciones; de las endógenas, que surgen de dentro de un proyecto escénico particular, con exigencias, limitaciones, recursos y ventajas concretas, que nacen como un borrador para la escena y se moldean parcialmente entre bambalinas, y que luego tienen una posible aunque improbable segunda vida en el mundo editorial.

Las reescrituras exógenas pueden surgir relativamente divorciadas de la opinión de actores, directores y gente de teatro, y brotan de la soledad creativa del dramaturgo; en tanto que las endógenas, mucho más frecuentes, llevan las huellas de su génesis en circunstancias específicas. Las siete obras de teatro recogidas en este estudio, al igual que la escenificación de *War Music* llevada a cabo por Lillian Groag (v. anexo), pertenecen al segundo caso y se han configurado total o parcialmente de acuerdo con las características de un escenario determinado, con una tramoya de ciertas características, de unos recursos técnicos disponibles, con una nómina de

actores más o menos definida, con un presupuesto más o menos amplio. Este parece ser el caso de las reescrituras teatrales, difíciles de divorciar de un proyecto escénico específico.

Una de ellas, la versión en español de la *Iliada* de Brie, a pesar de haber sido publicada por escrito, concede tan poca importancia a su vida escrita posterior a la representación que no la podemos considerar más que como un borrador, un instrumento pasajero y secundario de la verdadera realidad del teatro. El superior cuidado de la versión en italiano (2010) ya refleja el objetivo de permanencia escrita. Otras obras, como las de Armitage, sí que han sido compuestas desde un principio con un ojo puesto en su distribución escrita, lo cual se refleja en el cuidado primoroso de la expresión del texto espectacular, en la fijación exquisita y en el desarrollo preciso de las acotaciones. Algo similar podemos decir de la *Odisea* de Zimmermann, que describe incluso las soluciones escenográficas utilizadas para hechos difíciles de representar, como el vuelo de Atenea y la presencia del gargantuesco Polifemo.

Las circunstancias del teatro como institución social y económica, el hecho de que un grupo de actores que suele trabajar con un director, que tiene necesidades económicas y que requiere obras que llevar a escena para calmar la sed de una audiencia determinada, determina el *modus operandi* de las adaptaciones, que en la gran mayoría de circunstancias no pasan de ser realidades coyunturales sin vocación de permanencia, y que en muchos casos cambian en la medida en que tienen en cuenta la respuesta afectiva del público, pues su objetivo es la realidad fugaz de la ejecución frente al público. En ese sentido, las siete reescrituras dramáticas que han llegado a nosotros han pasado un filtro riguroso, que probablemente tenga que ver con el prestigio de sus autores y su éxito comercial o de crítica. Lo que aquí me interesa, sin embargo, es cómo todas las circunstancias particulares para una serie de funciones en unas fechas fijas en un teatro determinado de una ciudad determinada reúnen condiciones que implican un grado de especificidad mucho mayor que el de una obra editorial destinada a su divulgación impresa o, mejor aún, en formato digital. Esta especificidad exige un ejercicio de transferencia muy consciente de las características del receptor, muy retórico y, lo más importante, que preste atención a la reacción afectiva de los espectadores, de la dimensión perlocutiva, de la que el director tendrá pruebas inmediatas el día del estreno.

No podemos decir nada parecido de los géneros destinados a su distribución escrita exclusivamente, pues una vez impresos ya no tienen posibilidad de modificación, ya fueron lanzados al mundo y son rígidos hasta posteriores reediciones de las obras. Esta es una tragedia que normalmente solo el género dramático puede evitar, pues su texto es maleable y puede intentar dar soluciones a la reacción negativa o pasiva de los espectadores. La publicación digital, al menos en teoría, también ofrece la posibilidad de que una obra escrita pueda corregirse y adaptarse luego de su publicación sin demasiadas complicaciones. El desarrollo de esta rama temática no incumbe a este trabajo, salvo por el hecho de que el teatro, a diferencia de otros géneros de destino, tiene la ventaja gozar de la recepción antes de su fijación definitiva y, por lo tanto puede perfeccionarse hasta un grado mayor como artefacto que busca provocar una reacción determinada, lo cual pone el énfasis en lo pragmático y hace comulgar a este género de una característica de la oralidad homérica, pues el aedo o rapsodo podía incorporar, de una representación a otra, las características aprendidas que le granjearan en mayor medida la estima de las audiencias. Este rasgo lo comparten las obras teatrales endógenas con algunos textos

narrativos que veremos en la próxima sección, como la *Odisea* de Lockwood y *War Music*, de Logue, cuya historia de publicación, a lo largo de más de 40 años, le permitió al autor introducir modificaciones a partir de la respuesta afectiva de su audiencia.

Balodis (2012) aborda la problemática de las restricciones para la adaptación teatral de obras en cuya comisión el autor o su representante imponen una serie de condiciones que limitan la libertad transformadora del autor. Lo describe en términos de una negociación del tamaño y los límites de un «espacio de búsqueda». Este tema, propio de la adaptación declarada de obras de autores vivos, no merecería mención alguna en este trabajo, pues trata sobre reescrituras de obras carentes de derechos de autor vigentes, si no fuera porque muchas reescrituras se basan muy de cerca en traducciones a lenguas modernas que sí tienen derechos de autor dignos de reconocimiento moral y, en algunos casos, económico, pues sus autores se encuentran vivos o han fallecido recientemente.

Janis Balodis (2012: 14-15) ofrece una revisión del contexto en que tienen sentido las adaptaciones teatrales y explica cómo la práctica de la adaptación es un mecanismo casi connatural a las tablas. Desde los autores de la Antigüedad, muchos de los cuales aprovechan material homérico; pasando por Shakespeare, que fue un adaptador de primer nivel; hasta nuestros tiempos de reelaboraciones y *remakes* en que la originalidad parece imposible, la reescritura ha sido un potente mecanismo de dramaturgia. Si nos atuviéramos a las normas de respeto de los derechos de autor contemporáneas, Shakespeare habría tenido que declarar cómo aprovechó material de las *Vidas* de Plutarco o de las *Crónicas* de Holinshed, lo cual no le resta genio, pero sí que obliga a considerar su creatividad de un modo distinto al habitual. La mayoría de obras teatrales que aquí analizo declaran con precisión sus vínculos con las obras originales, en una línea deontológica más o menos generalizada internacionalmente.

Desconozco las condiciones en que quienes detentan los derechos de autor de las traducciones de Robert Fitzgerald (1910-1985) cedieron a Mary Zimmermann y la editorial Northwestern las posibilidades de explotación de su *Odisea* (2005), pero esta contiene amplios pasajes en que la coincidencia es literal y que podrían otorgar ciertos derechos morales con consecuencias materiales al autor de la traducción de partida. Por supuesto, en el prólogo de su adaptación Zimmermann, irreprochable éticamente, reconoce el origen de los versos, elogia la traducción de Fitzgerald y justifica sus modificaciones. En cualquier caso, entre las reescrituras recogidas en este trabajo no he descubierto ningún caso en que el autor de una traducción haya puesto trabas a la libertad creativa de las adaptaciones, que, en tanto tipo de reescritura declarado y declaradamente fiel en la intencionalidad, tienen el inconveniente de estar sujetos a la autoridad moral de su autor original, a pesar de ser fruto de un acto creativo nada desdeñable. Las transformaciones más críticas y distantes del original, por otro lado, tienen la ventaja de poder prescindir de la aquiescencia del autor original, ya que no implican estar diciendo lo mismo que aquel. Esto nos lleva al meollo de esta sección, que es la caracterización de las obras dramáticas como reescrituras. Sean cuales sean los fines estéticos de la reescritura, la obligatoria simplificación del argumento y la reducción del elenco de personajes impiden una relación intertextual en la línea de la traducción denotativa tradicional, por lo que un grado alto de transformación es prácticamente forzoso, como muestran todas las obras aquí analizadas.

De todas las reescrituras de la *Odisea* recogidas en el corpus, quizá sea precisamente la de Zimmermann, por su cercanía a la traducción de Fitzgerald, la que se aproxima a la idea más pura de adaptación, por su vocación vehicular. Todas las escisiones que practica la autora son de episodios secundarios y perfectamente justificables por las necesidades de abreviación propias del teatro. La gran mayoría de las intervenciones de la adaptadora se explican a la luz de la transmodalización y se da de ellas una justificación en el prólogo, de modo similar a la adaptación de la *Iliada* que realiza Baricco, que estudiaré con detalle más adelante. Además, en la *Odisea* de Zimmermann hay dos características que mantienen un parentesco estrecho con la epopeya de Homero: la relativa conservación del narrador épico, que ya he descrito, y la forma versificada como trasunto aural de la oralidad homérica. Que haya momentos de pura narración restituye parte de la atmósfera de Homero y el verso mantiene vivos los efectos del ritmo y la capacidad absorbente de la narración, junto con cierta elevación del estilo, compatible con la transferencia de lo épico. Suzuki (2007: 263-278) ha detectado una perspectiva feminista en esta adaptación y encuentra algunas pruebas de ello en el prólogo (a cargo de una mujer que lee con frustración y cierto rechazo la *Odisea* original), la activa participación narrativa de Atena y el papel más activo de algunos personajes femeninos, como Nausícaa y Circe, además de la rehabilitación de Helena y la potenciación de una Penélope con iniciativa. No niego que algunos de estos detalles contribuyen a filtrar la narración desde el punto de vista de la mujer, pero este filtro no supone un verdadero conflicto con la fábula homérica, sino matizaciones encaminadas a adaptar el material a una sociedad contemporánea más igualitaria en la que es más verosímil y natural que la mujer tenga un papel mayor. Además, ninguna de estas alteraciones en dirección feminista relega u oscurece el núcleo narrativo de la *Odisea* original.

Las versiones teatrales de Armitage también están cerca de la adaptación, por su intención principalmente vehicular, pero poseen un prurito de originalidad estética que les da una identidad propia sustantiva. El grado en que Armitage ha revitalizado el lenguaje y conferido potencia contemporánea a la expresión no tiene parangón en ninguna de las demás adaptaciones, salvo quizá la de Christopher Logue (2015), con la que comparte el uso de la ironía anacrónica del léxico. En la *Odisea* de Armitage tenemos expresiones como «The fingerprints of the Gods are all over this» (2006: 194), «Every atom of me ignites now with fury» (pág. 248) y otros anacronismos que buscan una potencia expresiva que dé a la obra independencia estética de su hipotexto, una característica paradójica de muchas adaptaciones. Algo muy similar sucede en su *Iliada*, en que también hay anacronismos como «You're a common murderer. A terrorist!» (2014: 14). En esta obra, las notas más trágicas y heroicas han perdido peso en la descripción, pues el contrapunto cómico es excesivo como para afirmar que la principal intención del autor es transferir la intención estética de Homero. El grado de frescura e independencia ha llevado la obra más allá del posible efecto de la poesía homérica, al despojarla de toda solemnidad y convertir los personajes en seres de una contemporaneidad casi burguesa y cotidiana. La ironía se ha acentuado tanto en favor de la contemporaneidad trivial que ya no se siente el mundo homérico como algo verdaderamente heroico, lejano y venerable.

Odiseo y Penélope, de Vargas Llosa, y *Hector and Achilles*, de Eaton, merecen un tratamiento conjunto, ya que la focalización de los hechos en torno al drama que se desarrolla entre estas parejas de personajes determina cambios estéticos importantes y alteraciones considerables en la

jerarquía de los acontecimientos que los alejan de su posible consideración como adaptaciones. Ambas obras mantienen en lo sustantivo el universo homérico, pero lo han puesto en función de objetivos dramáticos particulares, es decir, que no engloban la acción en su conjunto y redistribuyen el énfasis. En la obra de Vargas Llosa, los acontecimientos están instrumentalizados como argumentos para que el héroe consiga reconciliarse con su esposa en el ejercicio de la narración, lo cual acarrea omisiones y un efecto estético distinto del homérico, aunque no se puede negar del todo la intención vehicular, pues hay fidelidad argumental y celebración del heroísmo. En la de Eaton, se traza un camino que va de la muerte de Patroclo a la de Héctor y la devolución del cadáver de este, central en la *Iliada*, pero todos los demás hechos quedan, narrativamente, al servicio de este hecho u omitidos. Como he señalado en la descripción del corpus, este drama, a diferencia de los demás, contiene un nítido cuestionamiento de la ética heroica basada en la gloria obtenida en el campo de batalla. Héctor, como si de un padre moderno se tratara, le desea a su hijo un estilo de vida pacífico y ajeno al deber de proteger la ciudad. Aquiles, como si adelantara su desolación de ultratumba, referida en la *Odisea*, critica las aspiraciones vacías a la gloria y las alabanzas de los poetas; no está interesado en la inmortalidad. Por las diferencias de énfasis y la subversión de un elemento central del significado homérico, esta obra se encuentra más cerca del desplazamiento que de la adaptación.

La *Iliada* de Brie, como he apuntado en la descripción del corpus, abre ventanas a la contemporaneidad amparadas en la universalidad de personajes y hechos homéricos. Príamo, como padre doliente por el hijo asesinado y cuyo cuerpo no se ha devuelto, es una abertura por la que el dolor contemporáneo puede asomarse al pasado, y viceversa, un camino por el que la *Iliada* puede hacerse presente en nuestros días. Los vasos comunicantes con otras realidades a veces se encuentran mediados por recursos hábiles, como la profecía extática de Casandra (Brie 2000: 34):

Casandra: Agamenón furioso no perdona a nadie.

Se sube a un avión, lanza a Little boy
sobre Hiroshima, sobre Nagasaki.

Levanta pirámides con las calaveras
frente a las ciudades que conquistó.

Bombardea Hanoi, bombardea Belgrado,
bombardea Hamburgo, Londres, Panamá.

Envía soldados a Angola, a Mozambique.

Tortura a los presos. Levanta el Gulag,
Auschwitz, La Esma, La Perla, Dachau.

Bombardea Bagdad. Abre los estadios,
los llena de obreros. Invita a pasear
con el testamento bajo el brazo,
invita a callarse, a no protestar.

Bombardea Grozny, invade Chechenia,
Bombardea Belgrado, Agamenón, la fuerza.

La furia, el dolor, la pena, la muerte
el destino, la nada, la bota en el rostro.

El rostro en el barro, la palabra muda.

Violencia, violencia, violencia, dolor.

Este tipo de alusiones, excusadas en cuanto a verosimilitud por la irracionalidad de la visión profética, desplazan el foco de la particularidad latinoamericana a la universalidad de la violencia, que es un tema que sí podemos decir que la *Iliada* homérica trata. Ahora bien, ¿qué contemporaneidad concreta es la que Brie emparenta con la *Iliada*? Principalmente, la todavía sangrante tragedia de los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas. Este nexo se manifiesta en tres escenas. En la primera, las Keres narran, junto con la muerte de caudillos griegos y troyanos, la muerte de tres activistas políticos bolivianos cuyos cuerpos han desaparecido. La segunda es un diálogo entre Rodolfo Walsh, desaparecido en la dictadura argentina, y el fantasma de su hija. Este diálogo ha brotado de una cita de la *Iliada* como desencadenante de asociaciones. En la tercera, Agamenón adopta la voz del dictador Jorge Rafael Videla y lee una carta que le han enviado acerca de la estremecedora situación de los cadáveres que se pudren en las morgues. El relieve que cobran estas ventanas a reivindicaciones políticas particulares como ejemplos de la presencia contemporánea de la *Iliada* permite describir este drama como una apropiación con fines compatibles con los de Homero, pero no del todo presentes en él. Está particularmente presente en el énfasis que el autor pone en la imposibilidad de superación del duelo sin que se produzca la entrega del cadáver y la deshumanización que implica esta brutal realidad. Recordemos, de la introducción, las relaciones entre la *Iliada*, el trastorno de estrés postraumático de los veteranos de guerra y la conjuración de la violencia por medio de la honra de los muertos y la narración que mencionan Cook (2013) y Shay (1995).

En la entrevista de las páginas finales de la edición del 2010, a cargo de Marchiori, Brie señala (2010: 130) que en su *Iliada* quería advertir del peligro de un brote de violencia derivado de las injusticias sociales que, al menos en Bolivia, la entrada al poder de un Gobierno socialista calmó. En la entrevista que recojo en el anexo 2, Brie confiesa que su actitud no fue adaptativa, sino la de un artista que reacciona ante un objeto artístico: «No tengo un objetivo premeditado. Sigo mis intuiciones. Reaccioné a la *Iliada* como un artista y extraje lo que me tocó, cambié lo que creí necesario y olvidé lo que consideré superfluo». Sin embargo, sí que tiene componentes muy afines a la adaptación, que incluso se remontan a la recreación de la auralidad: «Adapté todo a nuestra sensibilidad contemporánea. Para hacer eso conté La *Iliada* a mis actores, capítulo tras capítulo, quitando las repeticiones y dejando los que consideraba paradigmas. Lo escribí todo en versos alejandrinos con rima oculta pero ateniéndome a la métrica». El alejandrino (al que el verso tiende pero rara vez logra) es un verso con tradición épica en español, por lo que existe la intención de encontrar un equivalente aural en la diferencia. Incluso los aspectos en que esta *Iliada* es ostensiblemente diferente de la homérica, como el tratamiento cómico de los dioses, responde a una búsqueda de equivalencia relacionada con el presente: «Lo cómico está velado en el poema, aparece. Yo lo resalté. Necesitaba que los dioses fueran cómicos para poder contrastar con la tragedia de los hombres, exactamente como nuestras clases dirigentes son penosas con sus asuntos mundanos mientras condenan a la miseria nuestros pueblos». Los dioses son, pues, como las clases dirigentes, un paralelismo que vuelve a mostrar la permanente intención de vincular la *Iliada* a contemporaneidad.

4.3.4. La *Odisea* de Walcott

De todas las obras dramáticas recogidas en el corpus, la más particular ideológica y pragmáticamente quizá sea la *Odisea* de Walcott, que, a pesar de ello, no es una subversión, en el sentido de que no es antiépica; sino que emplea el material homérico con una finalidad nueva, con algunos objetivos que podrá argüirse que se encuentran latentes en Homero, y otros que sí son de nuevo cuño. ¿Cuáles son estas reivindicaciones?

La menos manifiesta, porque se encuentra en pocos episodios aislados, podría describirse como feminista, en una línea compartida con otras obras recogidas en el corpus de este trabajo, como *Itaca per sempre* y *The Penelopiad*. Penélope, al mostrarse escéptica a la identidad de Odiseo, legitima sus derechos particulares, es capaz de criticar la solución sanguinaria de su esposo y demuestra que es una igual en términos intelectuales (Hamner 1993: 107). En la *Odisea* de Walcott, Penélope es una mujer fuerte, con su propia aspiración a la gloria y la capacidad de expresar su ira e indignación, y critica las soluciones violentas de su esposo («You had to wade this Deep in blood?»), describe su casa como un matadero («What house? You mean this abattoir?»), cuestiona el valor del desenlace («It's for this I kept my thighs crossed for twenty years?») y critica a su marido por ser una mal ejemplo para Telémaco (Hardwick 2004: 121-122).

Gooch (2001), que estudia en esta obra el mecanismo por el cual un mismo actor representa más de un papel, estableciendo hilos de significación, vincula a Penélope con Circe y con Helena, que tienen papeles activos en los que pueden ejercer su influencia en el destino de protagonistas masculinos, Odiseo y Telémaco, respectivamente. En este sentido, mucho más claramente funciona que el papel de Melanto, la sirvienta ajusticiada que traiciona a Penélope, sea representado por la misma actriz que hace de Nausícaa, la pretendiente feacia de Odiseo. La Melanto de Walcott golpea y maltrata al Odiseo mendicante, que este mismo reconoce como la doble de Nausícaa, quien, cual euménide, se hace presente para vengarse de su rechazo y reafirma su poder apelando a un lenguaje sexualizado, como afirma Gooch (2001):

Why does Walcott use a defiant and disloyal housemaid to double with Nausicaa? Evaluated by herself, Melantho will remain a bizarre and ill-fitting character in her role as housemaid. Walcott uses the audience's initial memory of Melantho to inform and speak through Nausicaa, then memory of Nausicaa to color Melantho's brief final appearance. Thematically, Walcott's doubling groups the young women of the play into a label of «corrupted innocence.» In pairing of a caustic and ambitious Melantho with a sexual and poetic Nausicaa, Walcott warns of the potent dangers embedded in self-assured and confident young females. The pairing also blurs the charity of Nausicaa with the machinations and disloyalty of Melantho. Walcott, if nothing else, uses the double to illustrate the unpredictable and mysterious nature of the female mind.

Los personajes femeninos de Walcott poseen una complejidad añadida, un impulso adicional a los de Homero, un carácter vindicativo, en este caso por su inocencia corrompida, como señala Gooch. Melanto será ahorcada, pero su ajusticiamiento en Walcott está mucho más engarzado argumentalmente que en Homero porque, debido a su papel activo y maduro socialmente, es mucho más claramente responsable de sus actos. Sin embargo, el propio Walcott, como recoge

Hardwick (2004: 123) reniega de que se le describa como feminista. En concreto, la escena del reencuentro de los esposos no debe leerse en términos de género, sino como manifestación de un quiebre de las expectativas y la necesidad de un cambio radical que cuestione el heroísmo de Odiseo y evite Penélope se convierta en una estatua de mármol, sin personalidad distinguible por un espectador contemporáneo. Asimismo, la crítica del ajusticiamiento de las sirvientas es consecuencia de que el autor se sentía incómodo con la idea de representar su muerte en escena delante de una audiencia del siglo XX, por las emociones, valores y coherencia dramática de la obra y la respuesta de la audiencia a su poder intervencionista y transformador. Un discurso plenamente feminista, en opinión de Hardwick (2004: 123), llevaría a que Penélope rechazase a Odiseo, por lo que el desenlace no es feminista; sin embargo, se da una indudable redomesticación, una renegociación del papel de Penélope en su relación marital. Por otro lado, si notamos que Melanto era representada por una actriz negra, podemos apreciar un mensaje reivindicativo racial y de clase más que verdaderamente feminista. La *Odisea* del santalucense entraña una paradoja de similitud en la diferencia que Hardwick (2004: 124-125) describe con gran precisión en la conclusión de su artículo sobre Walcott:

Walcott's *Odyssey* is presented to the audience not as an attempt at reproduction or even imitation but as a kind of extended simile, and in a curious way this has made the dynamic patterns of the play more equivalent to those in the Greek than an 'authentic' or archaeological reproduction would be. For in Homer Penelope, too, has in the end to be made to conform to an audience expectations. In that case the expectations were those of the social conservatism applying at that time, whether derived from the masculinist ideals of the heroic past represented in the poems or from the values of the society which heard the recitations, a society allied with the peasant values documented by Hesiod in *Works and Days*. In either case, Homer's radicalism could go only so far. The politics of plausibility required that Penelope could not challenge the male dominated values of the *oikos*, or household. And so despite her embryonic *kleos* and her status as an exception to the developing misogyny of Greek literature, she is repositioned back in the upper chamber. In Homer's *Odyssey* 23.365 her role is to 'sit still, looking at no one and do not ask any questions'. She disappears from the action, becoming the cultural equivalent of what Walcott describes as a museum piece or marble statue. In Walcott's *Odyssey*, however, Penelope cannot aesthetically or politically remain a statue. The translational techniques involved in crossing from epic to drama and from *koine* Mediterranean culture to Atlantic/Caribbean have created a new cultural site with norms which have to be observed, just as Homer (or his co-practitioners) had to. The task of the cultural historian has been described as 'to recover contexts or horizons of expectation'. In the case of Penelope's Wrath the expectations of ancient and modern audiences collide. In that sense the politics of plausibility are a decisive factor in the reversals which take place at the end of Homer's epic and Walcott's *Stage Version*. Walcott's shifting of translational norms has as one of its effects a redirection of the attention of the 'authorial' audience back to the political dynamics of Homer's epic.

Así pues, las diferencias entre el drama de Walcott y una traducción convencional, que en lugar de alejar a Homero del receptor actual lo acercan, se explican en términos de plausibilidad, de

búsqueda de una caracterización verosímil para una audiencia contemporánea, que no toleraría de la misma forma que la audiencia original una Penélope estatuaría o absolutamente pasiva y sumisa: simplemente por el hecho de ser, a nuestros ojos, un personaje de carne y hueso, Penélope debe criticar a su marido, debe estar presente en la acción, y no solo porque el drama actual no es lo mismo que la epopeya antigua, sino también porque nuestros tiempos toleran un roles de conducta de manera distinta que los del pasado. Por otra parte, lo que Hardwick afirma en relación con la plausibilidad de Penélope puede afirmarse también respecto a la plausibilidad del opresor y del oprimido, cada uno de los cuales, para ser verosímil e interesante, para no ser estatuas a ojos de un espectador contemporáneo, debe cambiar estética y políticamente, como mostraré más adelante, al abordar la tercera capa de significación, la crítica poscolonial.

Otra capa de significación, con una dimensión ideológica y estética, que encontramos en Walcott es la universalidad de la función del poeta como puente entre las culturas del mundo, con lo cual el poeta apalancará su postura crítica con la ideología poscolonial. Como he apuntado anteriormente, Billy Blue, Femio, Demódoco, el mendigo del Hades y el mismo Walcott se funden en una sola identidad, que celebra y critica desde su marginalidad tanto los acontecimientos gloriosos de la Grecia mítica como los del Caribe real y contemporáneo, que son una realidad universal unida por el mar y por la historia. Esto sirve, entre otras cosas, para justificar la inserción de material ajeno a la *Odisea*, unida al presente por un camino reescritural de ida y vuelta que va de la autoría a la ficción (de Homero a Demódoco y Femio) y de la ficción a la autoría (de Billy Blue a Walcott) y que tiene su fundamento en una visión concepción de la oralidad, como veremos más adelante.

Como observa Friedman (2015: 68), para que el poeta sea la voz de la tribu debe ser marginal, debe venir de fuera del sistema y ser itinerante (como el aedo homérico), lo que potencia su habilidad para servir y también para criticar. Billy Blue se encuentra fuera de la acción de la obra, temporal y ficcionalmente, y para entrar en ella debe asumir otros papeles, pero incluso este disfrazarse es una actitud errante y traviesa en la que conserva su lenguaje criollo y su identidad antillana, que lo distancia de los demás. Por otro lado, este arte de asumir otras identidades lo asocia inmediatamente con Odiseo, el artista del disfraz y del engaño, que no es un personaje periférico, sino central, con el que comparte heroísmo e itinerancia.

La tercera capa de significado, que es la más desarrollada, es plenamente ideológica, una toma de postura sobre la crítica poscolonial y en parte depende de la declaración metapoética que acabo de mencionar. Walcott se muestra contrario a las simplificaciones de la crítica poscolonial evitando una defensa del marginalizado históricamente: el héroe y el monstruo, el blanco y el negro, el colonizado y el colonizador son todas distinciones insuficientes. En Walcott, todos los personajes tienen rasgos que los hacen partícipes de ambas realidades, miembros de una cultura diversa y común, para la que no basta con establecer categorías como el centro y los márgenes, o la pertenencia y la otredad. Martyniuk (2005: 188-199) sostiene que esta actitud se encuentra ya en el original homérico, por lo que habría argumentos para entenderla en meros términos de adaptación o de similitud en la diferencia. El énfasis, sin embargo, es tan distinto que parece más razonable ver este drama como un desplazamiento. Los personajes periféricos, visionarios y sirvientes, hablan en dialecto de las Indias Occidentales, lo cual revela un intento por mostrar que tienen distintos orígenes, ven diferente, piensan diferente y cumplen funciones diferentes.

Se trata, por cierto, de un caso absolutamente análogo al de la *Medea* de Liz Lochhead, del año 2000, en que los personajes serviles hablan en dialecto escocés, a diferencia del inglés de los demás (Hardwick 2004: 12). Martyniuk (2005: 192) añade lo siguiente:

Although Walcott's play closely follows the Western master narrative that we would perhaps like to see him debunk, his peripheral characters come to challenge that narrative's authority. On the stage, the central action, and indeed the central story lines, are played by and played out by white characters, characters who already carry all of Europe's traditions on their backs. But constantly describing them, surrounding them, and finally interrogating them are a number of characters who, marked as different, can only be postcolonial. More interesting, these postcolonial characters occupy multiple positions in the narrative, acting simultaneously as slaves and family members, Others and prophets, Egyptians and seers. They are the enslaved Other (...)

Así pues, la posición de los personajes marcados por la otredad y la marginalización también poseen el poder de redefinir a los personajes centrales, y, a pesar de ser los vencidos, frecuentemente silenciados, en Walcott tienen una voz que pervive a través de los tiempos. El hecho de que adopten y usurpen personalidades del ámbito familiar problematiza su diferencia, pues son esclavos pero son al mismo tiempo familia. Los personajes marginales se protegen con un lenguaje que les sirve para ser subestimados y ocultar su inteligencia, un recurso, por otro lado, completamente digno de Odiseo, el blanco. La posición étnica del marginal no sirve para subvertir ingenuamente la autoridad del blanco, sino para revelar que el marginal puede poseer una cultura antigua, con una sabiduría particular, sin caer en el afrocentrismo o chauvinismo inverso, pero sí para que se reconozcan las múltiples capas desde las que se negocia la diferencia, la inclusión y la oposición (Martyniuk 2005: 193).

El colonizador, el blanco, tampoco mantiene una posición preeminente en un rol simple y fijo. Odiseo, rey de Ítaca, tiene considerables posesiones y sirvientes en su tierra, pero durante su periplo es un rey desposeído, y en alguna de sus aventuras, como la del Cíclope, debe someterse: para triunfar debe comprender la cultura del otro y aprender incluso a utilizar el lenguaje del colonizado para desestabilizar al dominante. Para ser colonizador, Odiseo debe primero ser un buen esclavo y hablar el lenguaje condescendiente del que sirve. La dinámica de poder entre Odiseo y el Cíclope puede asemejarse a las del Imperio Británico y sus colonias: en la isla del Cíclope, Odiseo es tratado como si fuera el nativo en un estado totalitario a la manera del 1984 orwelliano y, para salirse con la suya, debe perder su identidad convirtiéndose en Nadie, una dinámica en que el lenguaje es esencial (Martyniuk 2005: 194).

Para Walcott, la *Odisea* es tan relevante hoy en día, en una comunidad global neoimperial, como fue en tiempos de Homero. El presagio de la golondrina que vuela sobre los pretendientes, anunciado su muerte en la revolución, interpretado por el mendigo Odiseo, es subestimado por estos, que, en su ceguera, sufrirán las consecuencias. El poeta, pues, es un visionario, y además, por su marginalidad, goza de extraordinaria libertad para su toma de postura. En palabras de Martyniuk, la golondrina (2005: 196) «is a sign to them that Walcott has not been colonized by the Royal Shakespeare Company or even by Homer himself». Hay un mensaje metapoético encerrado, el de que Walcott revive a Homero, el maestro occidental, pero, de la misma forma

en que Odiseo desbanca a los pretendientes, Walcott desbanca a Homero, el representante de Occidente, lo cual convierte esta versión en una apropiación en toda regla. Dice, en ese sentido, Martyniuk (2005: 197):

The beggar cryptically assures the suitors that Odysseus himself will wreak the kind of violence on them that the hero has suffered on his ten years' journey from Troy to Ithaca. Similarly, Walcott assures his audience that his play is both a new retelling of Homer, intermixed with West Indian island patois and postcolonial concerns, and a legitimate «stage version» of Homer's epic. His play becomes more than just an intertextual move from genre to genre (epic poem to drama), or a parasitic retelling, as defined by Cowart in his extended study of literary symbiosis. Instead, it presents a symbiotic relationship to its precursor, standing next to its original with equality and authority.

Walcott, pues, juega el juego de la apropiación, legitimando su obra en la referencia a Homero, pero distanciándose de él con un mensaje crítico relevante en el presente; contando la misma historia, pero en un género nuevo; declarando al mismo tiempo su vínculo y su independencia. Esto es coherente con la idea de Walcott sobre la contemporaneidad del arte que describe Friedman (2015: 59-80): una obra que se relaciona con otra debe entenderse en términos de fresca conversación, sin la solemnidad unidireccional, en términos de deuda e influencia. Así pues, la *Odisea* de Walcott es una colaboración con Homero.

El colonialismo y el imperialismo son monstruos presentes en la casa de todo hombre, porque los crean los habitantes de esa casa, son el producto de esa comunidad, perviven como recuerdos amargos, y tanto los nativos como los extranjeros, sin importar a qué realidad llamen hogar, deben convivir con ellos en armonía, porque regresar a los tiempos anteriores al trauma de la colonización es imposible. Walcott busca escribir no desde la perspectiva de una víctima, sino desde la de un héroe que encuentra alegría en un presente solo posible por el conocimiento del pasado traumático, que está disponible solo mediante reescrituras que hacen visible la realidad poscolonial, que dan a conocer los monstruos de la comunidad. No hay, pues, dicotomías simples, que son simplemente la manera en que Occidente busca ordenar el mundo para evitar la entropía y el caos, sin una correspondencia en el mundo poscolonial, y que sirve para evadir la temible realidad de que la cultura no puede controlarse, sino que debemos adaptarnos a ella (Martyniuk 2005: 198). Si regresamos a la política de plausibilidad que menciona Hardwick (2004: 124-125), es necesario recordar que esta complejización de los papeles del colonizado y el colonizador responde también a la necesidad de crear modos de conducta verosímiles y relevantes para el receptor contemporáneo, por lo que esta reescritura, a pesar de ser una apropiación, llega a este estatuto desde una búsqueda de coherencia no muy distinta del afán vehicular que caracteriza a otras obras.

¿Cómo podemos interpretar que Walcott escribiera la obra para la Royal Shakespeare Company, en un acto de complicidad con quienes sus compatriotas rechazarían? Porque es un modo de conjurar a sus propios demonios, de derrotar al propio monstruo del colonialismo que habita en Walcott a través del reconocimiento de la mezcla por la que los colonizados y los colonizadores

son iguales como víctimas y autores del monstruo: se trata de un acto de infiltración en el discurso de Occidente mímico del que perpetra su Billy Blue en la *Odisea*.

4.3.4.1. La poética de Walcott y la oralidad

Como bien advierte Rachel Friedman (2015: 63-65), la idea de reescritura de Walcott como conversación a través de los tiempos está muy emparentada con la composición oral, lo cual vincula su creación a la génesis de los poemas de Homero. La brecha histórica y cultural de un mundo al otro queda salvada por la comunión entre las tradiciones musicales africanas, donde la épica está viva, y la oralidad homérica. La música blues del Caribe es heredera de esa tradición africana, basada en la idea de que la historia de la tribu no tiene fin. En una tradición oral, la respuesta de cada poeta al material tradicional es abierta, de modo que cada cual puede añadir sus versos como quien teje o baila según un patrón, que en Walcott es simbolizado por el mar. Puesto que la autoría es difusa y colectiva, no existe el gesto egocéntrico de la firma y la posesión de un texto anacoreta. El blues no es una voz individual, sino un género tribal, y cada poeta nuevo contribuye con sus pareados a una canción que, como la tribu, no tiene comienzo ni fin, de modo que entra en el fluir de esa corriente y entreteje sus versos y luego se retira. Este entrar en el fluir de la corriente para luego retirarse es muy similar a lo que actualmente sabemos de la composición de los poemas de Homero, por lo que emparentar a Billy Blue, el cantante de blues, con los aedos homéricos no es ningún disparate, sino una modernización universalizante de lo antiguo, que ahora no es una tradición unicultural, sino el acervo de una civilización global que va mucho más allá de las voces individuales, pues nuestra tribu ahora es el mundo. Para Walcott, las formas de composición oral africanas continuaron en el Nuevo Mundo y dan forma a la función del poeta: la conversación explícita, en un presente vivo y transformador, como una improvisación de jazz con una rica tradición precedente según la cual la lectura de un poeta potencia que la hacemos del otro, sin una direccionalidad única. Veamos lo que sustituye en esta *Odisea* a la invocación a la musa (Walcott 2005: 16):

BILLY BLUE:

Gone sing' bout that man because his stories please us,
Who saw trials and tempests for ten years after Troy.

I'm Blind Billy Blue, my main man's sea-smart Odysseus,
Who the God of the Sea drove crazy and tried to destroy.

Andra moi ennepe mousa polutropon hos mala polla . . .
The shuttle of the sea moves back and forth on this line,

All night, like the surf, she shuttles and doesn't fall
Asleep, then her rosy fingers at dawn unstitch the design.

En este prólogo, Walcott condensa la poética intertextual de raigambre africana por la que un verso, en este caso «Andra moi ennepe mousa polutropon hos mala polla...», el comienzo de la *Odisea* de Homero, da pie a tomar la posta en el flujo transtemporal de la música, y, a partir de

él, el poeta se suma a la marea que lleva el significado (Friedman (2015: 66-67). De la misma manera en que el Demódoco homérico canta las aventuras de los héroes dentro de la *Odisea*, Billy Blue se convierte en el símbolo que une la diáspora y la creación artística. La historia de Odiseo se mueve a todas partes con el oleaje, ya que el mar habla el mismo idioma en todas sus costas. Esa similitud, ese compartir un lenguaje, sirve de puente para el diálogo entre lo caribeño contemporáneo y lo griego antiguo, y es la identificación de Billy Blue y Demódoco la que le permite improvisar sobre los bardos viajeros en la Grecia antigua y la consciencia poscolonial del siglo XX. Como señala Hardwick (2004: 119), el blues acarrea la dolorosa memoria del pasado, con las historias de esclavitud y diáspora, y crea su propio lenguaje virtuoso y sus resonancias para apelar a una nueva comunidad de oyentes, de forma que la transmodalización de epopeya a drama en cierto sentido involucra otro tipo de transferencia: la de la épica al blues. Esto es coherente con la intención declarada de Walcott de presentar una voz emblemática que alberga la historia de una raza, que preserva la memoria cultural, un punto de contacto entre el aedo y el cantante de blues, embajadores del pasado de sus razas y por lo tanto hermanos en su función de tejer la canción intercultural. La función de Billy Blue es fundamental como guía narrativa de la obra, con su voz caribeña que se alterna con la representación. En ese sentido, Hardwick apunta lo siguiente (2004: 120):

This had the effect of communicating *both* the oral history of the oppression of their race *and* that they were the source of insights which were a necessary part of the narrative and dramatic structure of the play. The delivery of narrative authority and insight through the translational force of music, gesture, costume, setting and acting styles (for instance in the carnival-style enactment of Calypso episode) actually resulted in what the critic Homi Bhabha has described as a 'translational culture'. He used the term to indicate a new site of cultural production in which previously marginalized voices are heard and through which perspectives are transformed.

No es casual que Walcott incluya en su obra a Tersites, un personaje que no se encuentra en la *Odisea* homérica, sino en la *Iliada*, y que es marginal incluso en la propia tradición de la epopeya (único personaje de la *Iliada* cuyo origen no se menciona), pero no lo invita simplemente para darle una voz, sino para problematizar la idea de *nostos* y vincularla a la función del poeta. Walcott añade una escena anterior a los acontecimientos de la *Odisea* (Walcott 2005: 18-30) para proporcionar un contexto, en la que los héroes, tomada Troya, se preparan para regresar a casa. Tersites es el único descontento con que haya terminado la guerra de Troya porque, como mercenario carente de familia o amigos, no tiene un lugar al cual regresar, no tiene una costa original a la que volver, lo cual suscita simpatía en Odiseo, que se identifica con él y lo invita a ir a Ítaca en su compañía. Tersites rechaza la invitación y en sus palabras hay, como apunta Friedman (2015: 71-79), un vínculo explícito con la idea de itinerancia de los bardos, de Billy Blue, de Demódoco y Femio, y, en última instancia, de Odiseo, lo cual refuerza la asociación entre la navegación, la falta de arraigo, el mar y la poesía.

Esta asociación entre el mar y la poesía se encuentra por toda la obra como marco metafórico y vinculante entre el Caribe de hoy y la Grecia antigua. Desde el inicio («The shuttle of the sea moves back and forth on this line» [Walcott 2005: 16]), hasta el final que termina con el rumor

del oleaje justo después de que Billy Blue diga («Let the waves clap their hands and the surf whisper amen» [Walcott 2005: 368]). En el apéndice de la versión española, que contiene las intervenciones de la mar Mediterránea (Walcott 2005: 372-376), esta ejerce de musa inspiradora, habla con Billy Blue y le pide, por ejemplo, consolar a Penélope con su música (Walcott 2005: 374), lo cual termina de redondear la red de asociaciones: el mar emparenta a los pueblos como un puente a través de los tiempos y las culturas, y su música universal es algo superior a los poetas particulares, que pueden participar del canto itinerante que teje y desteje su poesía «All night, like the surf, she shuttles and doesn't fall / Asleep, then her rosy fingers at dawn unstitch the design» (Walcott 2005: 16).

En la obra, salvo por las intervenciones épicas de Billy Blue y unos pocos casos más, los personajes intercambian versos y medios versos en esticomitia, es decir, tienden a que sus intervenciones no se extiendan más allá de esa medida. Esto tiene algunos efectos estéticos, como la agilidad y la impresión de que cada intervención es una oportunidad breve y única para el ingenio, la picardía, la esgrima verbal con retirada inmediata, una oportunidad perfecta para la crítica y la comedia.

Lo que quisiera resaltar, sin embargo, es, como señala Friedman (2015: 67-68) que la esticomitia es una forma abierta: al evitarse los parlamentos extensos, cada emisión de voz tiene una entidad independiente, como el ladrillo de una edificación, una completud y suficiencia como unidad de expresión que invita a la respuesta, a la adición, a la improvisación propia de la oralidad. Durante los ensayos de la obra, el propio Walcott, desde fuera de las tablas, improvisaba respuestas y comentarios en verso a los que los personajes decían en escena (Burnett 2000: 155), lo cual da fe del concepto improvisatorio de la comunicación poética de Walcott: así como el poeta se adhiere a una estela musical, el espectador participativo completa la obra con los ecos de su propia imaginación. Esto es propio del picong, habitual en la ejecución del calipso en Trinidad, que implica una invocación y una respuesta del espectador y que, como el blues y el jazz, son de origen africano (Friedman 2015: 67-68).

Esto es propio de las civilizaciones orales en que la recitación busca una respuesta activa del receptor, una modalidad que podemos vincular a Homero gracias a Lord (1960: 16-17), que describió cómo la ocasión influencia la forma en que la poesía cambia por la variabilidad de la audiencia, una noción que se encuentra en la base no solo de la oralidad, sino de la reescrituralidad, conceptos que en Walcott se funden y que serán esenciales en el análisis de otras obras. La comprensión de la oralidad en Homero y su vinculación a tradiciones orales contemporáneas que pueden vehicular el universo de aquel, rescatando su espíritu improvisatorio y lábil, como en un ejercicio de similitud en la diferencia, ha sido determinante en la reescritura contemporánea de la epopeya homérica, como atestigua esta asimilación entre el venerable cantante de calipso que, al igual que el aedo homérico —pensemos en el respeto extraordinario que se presta al divino Demódoco en la *Odisea*— es el sagrado depositario de la historia de una raza.

4.4. Género épico-narrativo

En este apartado, estudiaré el género natural épico-narrativo como posible cauce ideal de representación de la epopeya homérica. Como en las secciones en que abordo otros géneros, empezaré por describir los casos híbridos, de atribución problemática, para luego aplicar el concepto de cauce de representación al género épico-narrativo, con atención a los géneros históricos de las obras del corpus de esta categoría y rematar con el estudio de esas mismas obras en tanto reescrituras. El objeto es que estas tres partes que acabo de mencionar sirvan para contextualizar el estudio de la auralidad como componente de primer orden del cauce ideal de representación, para lo que analizaré con mucho más detalle dos obras narrativas con un desarrollo aural, pero de distinto género, que representan el universo homérico: *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco, y *War Music*, de Christopher Logue.

4.4.1. Casos híbridos

Dejaré para más adelante el estudio de la hibridación de *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco, y *War Music*, de Christopher Logue. Por ahora, diré solamente que la primera de ellas es una novela particular, puesto que está concebida para su ejecución oral frente a un auditorio y posee características que la acercan al drama, y que la segunda es una epopeya pero con un grado muy alto de innovaciones y puntos de contacto con la poesía lírica y el cine.

4.4.1.1. *Homer's Odyssey. A storyteller's version*, de Sebastian Lockwood: la ambigüedad de un narrador actor

Esta versión de la *Odisea* está concebida para su narración a una sola voz delante de un público, lo cual la aproxima al monólogo dramático. Ahora bien, a pesar de que seguramente su escenificación estará asistida por la gesticulación y el lenguaje corporal propios del arte del cuentacuentos, la considero narrativa, puesto que lo más propio del teatro es que presente personajes que hablan directamente, sin que intervenga una voz narradora que introduzca las palabras de los personajes ni dé sus propias opiniones. Para considerar una obra como teatral, los personajes deben hablar sin intermediación, y no es el caso de este texto. En esta obra, la adscripción genérica se ve dificultada por algunos rasgos ambiguos, como por ejemplo, que las primeras palabras son ya la voz de Odiseo en estilo directo, que ha tomado posesión del narrador (pos. 5):

Oh bitter tears, bitter tears, bitter tears
All these long years in troth to this demigoddess, Calypso!
Seven long years - but you understand
In my heart I never gave consent through each night
In the bower she may take the shape of any imagining
But in my heart, I never gave consent.

Y es solo después que nos enteramos de que estas palabras, que son de Odiseo, están presentadas por un narrador: «So thinks Odysseus» (pos. 5). Así pues, el narrador presenta los discursos de

los personajes impersonándolos, usurpando su voz con numerosas transiciones muy fluidas que acercan muchas partes del texto al monólogo dramático, acentuado por el hecho de que en la *Odisea* el protagonista narra partes extensas en primera persona.

La cuestión del género es particularmente difícil de establecer, ya que el narrador es particularmente dinámico, activo y apelativo. Por ejemplo, invita a los oyentes a acompañarlo con frases como «come with me now» (pos. 16), lo cual implica que puede moverse, algo más propio de un personaje que de un narrador. Si consideráramos personaje al narrador, que de algún modo lo es, podríamos estar hablando de una obra dramática en que un solo actor representa muchos roles. Sin embargo, lo cierto es que uno de estos roles es el de narrador, y si hay un narrador ficcional, debemos inclinarnos a pensar que la obra es épico-narrativa, pero en la línea de la narrativa oral literaria, que, del mismo modo que el teatro, se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad: la vista y el oído.

Este género, de raigambre tradicional y popular, posee, pues, unas características pragmáticas propias que lo diferencian de otros géneros narrativos. Puesto que no contiene didascalias explícitas ni indicaciones para el actor-narrador, no podemos decir que haya un texto espectacular, pero comparte con el teatro que su actualización en presente, frente a públicos diferentes, determina que cada representación, que podría estar a cargo de distintos actores-narradores, es diferente, e incorpora, por empatía con el público, variantes y adaptaciones improvisadas. Es un género en que las operaciones de *memoria* y *actio* son importantísimas y en que la manifestación del relato está acompañada de signos de diverso tipo: la palabra, los signos paraverbales, los signos quinésicos como la mímica del rostro y los signos proxémicos. No es este el caso de las meras lecturas públicas de obras aurales, como el de *Omero*, *Iliade* y *War Music*, que al estar concebidas para su percepción exclusivamente auditiva no están necesariamente acompañadas de gestos, sino que son lecturas frente a un atril (Guccini 2004).

Jean-Marie Schaeffer, sin embargo (1996: 65) advierte de que, en literatura oral (en este caso sería mímica de la oralidad), hay obras literarias en que el ejecutante pasa continuamente de la narración a la representación mimética y al revés. Al referir diálogos entre personajes, se pone a imitar voces y gestos; este sería un caso normal, empleado por Lockwood. También podría ocurrir que la transición entre la narración en primera persona del héroe y la narración en tercera persona del narrador se efectúe sin transiciones marcadas textualmente, sino simplemente por la gesticulación. No es este el caso de la *Odisea* de Lockwood, puesto que el narrador cede la palabra a los personajes por medios verbales. Esta *Odisea* encaja bastante bien en el análisis de Lada Ferreras (2007: 1-2) de la narrativa oral literaria, que tiene componentes dramáticos. Si bien estudia el cuento tradicional, de composición oral y fijado por escrito por primera vez después de su representación, las condiciones de ejecución lo acercan mucho (Lada Ferreras 2007: 3):

La narrativa oral sólo puede desarrollarse en un tiempo rigurosamente presente, como el teatro —aunque el discurso adopte un tiempo pasado—, pero sin límites espaciales ni temporales, ni de construcción imaginaria, como sucede en la novela, al estar el mundo ficcional mediatizado por la figura textual del narrador, en este caso un narrador omnisciente, propio del relato no-focalizado o heterodiegético.

El relato oral inicia un proceso de comunicación que es en su esencia representación ante un público y que sólo de forma excepcional, circunstancialmente, puede llegar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso como en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito. Si en la lírica y en la narrativa el proceso de comunicación acaba en la lectura y en el drama se prolonga en la representación, en la narrativa oral el proceso de comunicación se constituye en la representación. A diferencia de la obra dramática, en que la lectura y la representación son dos fases sucesivas de un proceso de comunicación único, en la narrativa oral hay una única fase en donde se completa el proceso comunicativo, que es en la actualización del relato, si bien de forma independiente a este proceso comunicativo pueden llegar a plasmarse por escrito los aspectos verbales, y quizás algunas indicaciones sobre la representación.

Finalmente, dado que el personaje es el único elemento imprescindible del teatro y se define por la existencia de diálogo presentado directamente, pero en esta obra, para que haya diálogo, el narrador debe intervenir presentando las intervenciones y respuestas de los personajes, repartiendo la palabra, es evidente que todo parlamento está en realidad subordinado a los dictámenes del narrador y, si es así, la obra pertenece al género épico-narrativo. Como afirma Lada Ferreras (2007: 9), el diálogo narrativo oral, «como el diálogo literario narrativo, es un discurso referido, un discurso de los personajes presentado por el narrador, quien decide en qué momento resume, comenta, interpreta o cede la palabra a los personajes».

A diferencia del teatro, en que el público presente en la representación debe comportarse como si no estuviera presente y los actores actuar como si no existiese público, y por lo tanto no suele haber interacción, en la narrativa aural literaria, mucho más interactiva, los receptores no deben permanecer pasivos; sino que hay un espacio, por simultaneidad temporal y la contigüidad espacial, que consiente que el público exprese su placer o disgusto, o pida explicaciones (Lada Ferreras 2007: 11). Se trata de una forma de representación, si se quiere, más informal y en el que las fronteras entre escena y entorno envolvente son menores que en el teatro. Aquí no hay lugar para tratar a fondo este tema, para lo que remito al interesante tomo de *Prove di Dramaturgia* (2004) en que Guccini y otros estudian los puntos de contacto entre la narración y el drama en el arte del cuentacuentos y del lector dramático.

4.4.1.2. *The Penelopiad*, de Margaret Atwood: la capacidad de fagocitación de la novela

El análisis estructural de esta novela implica recordar una acción de la *Odisea*, frecuentemente pasada por alto, pero fundamental para la autora de *The Penelopiad*: tras vengarse de los molestos pretendientes, Odiseo extiende el castigo a las doce sirvientas infieles que habían holgado con estos y hace que las cuelguen, en un acto que desde nuestra perspectiva actual podría ser visto como injusto, desproporcionado y machista, pero que no ha empañado la imagen que del héroe tenemos en la actualidad. Hay, pues, una injusticia latente y no del todo resuelta históricamente, por cuanto en nuestros tiempos la posición social y el sexo siguen siendo factores de desigualdad.

Junto con esto, la novela defiende el heroísmo de las acciones de Penélope, que llevó a cabo una gesta que en cierto sentido es más notable que la del astuto y cuestionable hijo de Laertes.

Esta novela de Atwood alterna capítulos estrictamente narrativos, en prosa, contados desde la primera persona de Penélope, con varias secciones a cargo de las sirvientas que, tomadas por separado y por sus características formales, podrían pertenecer a otros géneros: el capítulo 2, una rima infantil para saltar la sogá; el capítulo 4, un lamento en prosa poética; el capítulo 8, una canción popular interpretada con distintos instrumentos musicales; el capítulo 13, una saloma cantada por las sirvientas disfrazadas como marineros; el capítulo 16, una balada; el capítulo 21, un drama interpretado por las sirvientas; el capítulo 24, una conferencia de antropología pronunciada por las sirvientas pero interrumpida por un público opositor antifeminista; el capítulo 24, el guion cinematográfico del juicio de Odiseo filmado por las sirvientas; el capítulo 28, una canción de prosa anafórica sobre la venganza; el capítulo 29, una canción de despedida. En este listado, como puede apreciarse, hay varios géneros poético-líricos, uno dramático teatral, otroseudocinematográfico y uno ensayístico, de modo que están todos los modos de representación posibles, en sus vertientes orales, integrados en la obra.

Todo estos textos poseen características transgresoras en la perspectiva: agria ironía, deseo de venganza, críticas demoledoras, que a veces contrastan intencionadamente con la ligereza y la ingenuidad del tono, la fatuidad de las rimas infantiles, y traslucen la queja feminista amordazada por circunstancias sociales y por la injusticia histórica, y dan esa impresión de que todo está aparentemente tranquilo y en orden, pero que detrás hay circunstancias sangrantes no resueltas, exactamente lo que ocurre en nuestros tiempos con la posición de la mujer y del débil en la sociedad. La ubicación espaciotemporal y el estatuto ficcional de todas estas intervenciones de las sirvientas ajusticiadas es tan interesante como problemático, porque conforman mundos ficcionales dentro de la ficción: son personajes ficcionales, pero muertos, y que en su vida de ultratumba llevan a cabo una serie de instalaciones literarias, todas performativas, cuyo público inmediato no se especifica y que llegan al narratorio final filtradas por un velo literario, como si la novela fuera una ventana al mundo de los muertos y estos fueran artistas capaces de volcar en sus actuaciones en el teatro de ultratumba todas las insatisfacciones de su vida antes de la muerte, que también era ficcional. En *The Penelopiad*, la ficción después de la ficción encuentra una ventana para señalar el mundo no ficcional. Podríamos relacionar esta polifonía reveladora de un conflicto abierto con la siguiente declaración de Albaladejo (2011: 12):

La capacidad de representación inherente a la actividad comunicativa humana hace posible que sea comunicada la propia comunicación, que sean incluidas en un discurso expresiones que pertenecen a otros discursos, en definitiva, que sea comunicado el comunicar mismo, en una relación de recursividad por la que es sostenida la comunicabilidad de toda actividad de comunicación.

Cuando los múltiples intentos de comunicar, en múltiples géneros literarios absorbidos por el discurso novelística integrador, terminan siempre frustrados, interrumpidos, desoídos, existe todo un discurso en que el conflicto llega hasta la incapacidad de la propia comunicación. Se trata de un caso particular de transfuncionalidad (Albaladejo 2010: 21), que implica un

desplazamiento de funciones de discursos, literarios y no literarios, al insertarse o conformar obras literarias o no literarias.

Volviendo a cuestiones de género literario, no creo que en este caso pueda hablarse de hibridación, porque por muy variados que sean los géneros recogidos en ella, la estructura de *The Penelopiad* es propiamente novelística y todas las partes se ensamblan al servicio de la narración de Penélope, que es el marco estructurador. Atwood aporta colorido de tragedia al llamar coros a las intervenciones de las sirvientas, que se asimilan a las Euménides vengativas de Esquilo, pero esto no convierte el texto en teatral. Otro asunto es que esta obra pueda adaptarse con facilidad y eficacia a las tablas, ya que buena parte de ella está integrada por géneros performativos que podrían llevar a cabo los personajes-actrices de las sirvientas y el resto puede adaptarse como se adaptan al teatro las novelas.

Sí que puede hablarse de fagocitación, de la capacidad que tiene la novela desde sus orígenes para absorber otros géneros, incluso los no estrictamente literarios, para aportar perspectivas e integrar un todo absolutamente polifónico y expresivamente potentísimo. Lo que ha ocurrido en este caso es que esa fagocitación es extrema y ambiciosa, por cuanto abarca todos los géneros literarios naturales, para hacer el alegato más contundente y expresivamente demoledor, como agotando todas las posibilidades de expresión disponibles a las sirvientas. El resultado es de una coherencia entre forma, fondo, propósito y eficacia del mensaje como pocas veces he visto en la literatura.

4.4.1.3. Las prosificaciones de David Bruce: didácticas a toda costa, pero novelas al fin y al cabo

Como he mostrado en la descripción del corpus, las prosificaciones de David Bruce tienen un acusado fin didáctico: los recursos a través de los cuales desarrolla temas y múltiples explicaciones conceptuales relacionadas con la trama de las epopeyas invaden buena parte de las páginas de ambas novelas. Ahora bien, no puede decirse que esta intención didáctica adopte una forma propiamente ensayística ni que la finalidad explicativa desborde los marcos del género, ya que el autor integra estas secciones didácticas en la prosa novelística, por lo general de manera torpe y forzada, pero sin artificios ajenos a la novela, que pongan en cuestión su identificación de género. Lo ensayístico está subsumido en lo narrativo, que siempre tiene una herramienta o pretexto para incluirlo. Por ejemplo, para introducir información didáctica o esclarecer los móviles de los personajes no explícitos en los poemas, Bruce emplea el pensamiento, el recuerdo o el flujo de conciencia de los personajes, mediante la técnica del monólogo interior, un recurso perfectamente novelístico (2009: 178):

Be careful, Penelope thought. The gods can take the shape of men, and they can even replicate distinctive scars. This may not be Odysseus at all, but instead a god who has come down from Olympus. Remember that gods will sometimes take the shape of mortal husbands so that they can sleep with mortal wives. Remember that the father of Heracles is the immortal Zeus, not the mortal Amphytrion. You have guarded your chastity ever since Odysseus went away twenty years ago. You don't want to make a mistake now and sleep with someone who is not Odysseus.

Puede apreciarse que el autor, para tratar sobre la naturaleza de los dioses, las infidelidades de Zeus y explicarnos por qué Penélope tarda en reaccionar afectivamente y dar la bienvenida a su marido, la hace discurrir sobre ello, venga o no muy a propósito a la trama. En su versión de la *Iliada*, este mismo tema se aborda en un enciclopédico, inacabable e inverosímil monólogo interior de Odiseo sobre la capacidad de Zeus para transformarse y consumir sus infidelidades (pág. 58):

Here is an example of Zeus being unfaithful to Hera, who in turn tricks him. Zeus was able to sleep with Alcmena by assuming the form of her husband. This is a form of sexual misconduct. Alcmena did not want to have sex with Zeus; she thought that she was having sex with her husband. Alcmena became pregnant with the super-strong mortal named Heracles. Zeus wanted Heracles to become a king. Hera asked Zeus to swear an inviolable oath that a descendant of Perseus born on a certain day would become a king. Zeus swore the inviolable oath, knowing that Heracles was a descendant of Perseus and expecting him to be born on that day. But Hera belied Heracles' birth and instead another descendant of Perseus, Eurystheus, was born on that day and so he became a king. Heracles performed his famous twelve labors for Eurystheus. Of course, the gods do know a lot. They know a human being's fate. The gods know when a human being will die. They also know the fate of cities; for example, they know that Troy will fall. The gods are very powerful, but they are not omnipotent. The gods can change their shape.

Si comparamos estos ejemplos con la teoría del monólogo interior según W. James y Carmen Bobes (Rodríguez Pequeño 2008: 97), vemos que son bastante particulares, ya que reflejan flujos de conciencia inusualmente ordenados, poco subjetivos y en los que la libre asociación no parece tan libre, pues están sometidos en gran medida a las leyes de la lógica, si bien no de la estética. Además, los pensamientos contienen una organización gramatical suficiente y comparable a la del lenguaje comunicativo, por lo que quizá habrían quedado mejor tratados con un estilo indirecto libre.

Hay más ejemplos de este recurso en la descripción del corpus, donde también comento la inclusión de apéndices con fin didáctico. Aquí baste decir que, por muy desproporcionada o torpemente manejados que estén estos recursos (excursos y monólogos interiores), no puede decirse escapen a la forma estrictamente novelística. Y si consideráramos estas intromisiones de la reflexión en el pensamiento de los personajes como un texto con carta de naturaleza como ensayos, serían ensayos perfectamente insertos en la trama flexible de la novela que, como hemos visto, puede fagocitar otros géneros con facilidad. Por estos motivos, no hay mayor problema en calificar a estas dos prosificaciones didácticas como novelas.

4.4.2. El género épico-narrativo como cauce de representación de la epopeya homérica

4.4.2.1. Género natural

Puesto que la epopeya homérica pertenece a este género natural, que abarca la epopeya homérica junto a otros géneros épicos, el análisis de aspectos generales resulta en cierta medida tautológico,

o en cualquier caso, un tanto redundante, pero lo incluiré de todos modos, por fidelidad al método, pero centrándome en los datos necesarios para pasar al análisis de los géneros históricos, que es donde se encuentra el núcleo de la discusión en torno a la reescritura de la epopeya.

Desde un punto de vista estructural, y sobre todo si tenemos en cuenta la definición de Rodríguez Pequeño (2008: 93-98), el género épico-narrativo es el cauce más adecuado de presentación de universos ficcionales compuestos por personajes y acciones que se desenvuelven en el tiempo, como la epopeya. A diferencia del drama, la epopeya incluye un narrador en la estructura de conjunto referencial cuya participación es esencial en la integración entre referencia directa y presentación de los diálogos. Puesto que el de la epopeya es un mundo complejo, de numerosos personajes, motivos y acontecimientos dispersos, la determinación del cauce ideal de representación recae, como mostraré más adelante, en el género histórico.

En el plano arquetípico descrito por Staiger (1966: 101-152), el género épico-narrativo también permite dar cuenta de lo épico de la epopeya, pues tiene todos los recursos necesarios para la representación figurativa, nítida y detallada, de secuencias de acontecimientos. Ciertamente, para la evaluación de la presencia de lo épico en el género épico-narrativo es necesario considerar cada uno de los géneros históricos por separado, pues todos excepto la epopeya pura integran elementos líricos, dramáticos y argumentativos. Esto se explica por la estrecha visión de Staiger (1966) de lo épico que mencioné en el marco teórico, que para el teórico suizo es una noción extraída casi exclusivamente de la *Iliada*, por lo que todo lo que se diferencie de ella será menos épico, y, para ser comunicativas, todas las reescrituras deben apartarse de ella de una manera u otra. La mayoría de obras están contagiadas, en cierto modo, de espíritu lírico, cuando usan la primera persona, o por lo dramático, por la búsqueda de una estructuración más orgánica para plasmar tensión y expectativa. Muy pocas obras narrativas se recrean en la mera pintura de unos hechos, en la acumulación detallada de secuencias impactantes y potentes por sí solas, salvo quizá algunos pasajes de *War Music*, como mostraré más adelante.

En lo pragmático, más que en cualquier otro plano, se hacen claras la obviedad de que el épico-narrativo permite recrear la epopeya homérica y la necesidad de considerar los géneros históricos por separado. El género natural épico-narrativo permite reconstruir la dimensión general ilocutiva de la epopeya como un macroacto de habla ficcional, mimético, expresivo y asertivo, y al mismo tiempo otorga un marco en el que se pueden insertar microactos de habla con todos los valores ilocutivos posibles: promisivos, expresivos, declarativos, directos, etcétera. En términos perlocutivos generales, las obras épico-narrativas pueden deleitar y enseñar, entremezclando ambos efectos. Entre los antiguos se discutía sobre si las dos funciones perlocutivas principales de la literatura, enseñar y deleitar, se daban en mayor o menor medida en los géneros épicos hexamétricos. Así como en Hesíodo primaba el efecto docente, se decía que en Homero lo deleitoso era primordial, y es cierto que, así como el cauce ideal de representación de las obras de Hesíodo debe tener posibilidades didácticas ante todo (reescribirlas como ensayo no sería un disparate), una reescritura genuinamente fiel a la epopeya debe dar primacía al deleite, o encubrir en el deleite con suficiente arte la transmisión del contenido educativo. El grado en que las obras épico-narrativas pueden actualizar las funciones perlocutivas específicas de la epopeya varía sustantivamente entre los géneros históricos, ya que la promoción de la cohesión social, la sublimación de la violencia y la difusión eficaz de mitos y

valores dependen de las circunstancias concretas pragmáticas en que las obras lleguen a sus lectores, y esto depende a su vez de las características específicas de los géneros históricos y de su posibilidad de ser eficaces para transmitir un efecto emocional en que renazca la oralidad original de Homero. Los géneros épico-narrativos contemporáneos, casi puramente escriturales, hechos para su lectura silenciosa, son ineficaces para producir un efecto comparable al de la epopeya, que requiere un desarrollo aural.

4.4.2.2. Géneros históricos

Las reescrituras épico-narrativas de la *Iliada* y de la *Odisea* que he podido recoger en el corpus son novelas, salvo dos casos: un guion de cuentacuentos, escrito por Lockwood, y una epopeya contemporánea, la de Logue. La epopeya la abordaré con detalle más adelante, de modo que aquí me ocuparé de las novela y el cuento. Son tres los géneros épico-narrativos productivos en nuestro contexto cultural: el cuento literario, la novela corta y la novela. La problemática de una novela corta como cauce de representación de la epopeya es la misma que la del cuento, por lo que estos géneros pueden tratarse juntos.

El cuento literario y la novela corta son inadecuados para plasmar el complejo universo de la epopeya, rica en personajes secundarios, tramas derivadas y valiosa por la suma de sus partes más que por su organicidad. La epopeya, verdadera enciclopedia cultural, tiene muy poco en común con el golpe de efecto sorprendente del cuento literario y requiere de una extensión mayor que la de la novela corta, pues lo épico exige recrearse en el detalle, en la pintura detenida y pausada. Una narración breve que recoja todo el argumento de una epopeya lo hará con un grado de resumen y condensación que es poco probable que logre la implicación afectiva necesaria. Así pues, por motivos estructurales y arquetípicos, estos géneros breves son inadecuados, por no mencionar los pragmáticos: la psicagogía de la epopeya es imposible sin su adecuación aural, y estos géneros contemporáneos suelen ser hijos de la arquitectura verbal y el silencio más que de la pintura y la música verbales.

La excepción la constituye el cuento tradicional, popular, cuyo estatus artístico no me parece que quepa discutir, que deriva de las narraciones folclóricas de culturas orales y que en nuestros tiempos ha resurgido con el arte del cuentacuentos. El cuento tradicional suele transmitirse oralmente y en su versión moderna se presenta ante un auditorio, y cuando una historia proveniente de la Antigüedad, como la de la *Odisea*, asume su forma, es capaz de cumplir con la dimensión pragmática de la epopeya, que puede asimilarse a la recitación o canto de la epopeya por rapsodos y aedos. El cuentacuentos cultiva las artes de la memoria y la ejecución, e interactúa con su público narrando, ante audiencias casi siempre pequeñas, una historia no del todo fijada en su elocución, de acuerdo con las reacciones de su público, de modo que en cuanto a forma de enunciación ninguna reescritura del corpus está tan cerca de Homero como la *Odisea* de Lockwood. No obstante, debo descartarla como cauce ideal de representación porque su brevedad no permite un desarrollo suficientemente rico del universo referencial, de múltiples personajes, digresiones y tramas secundarias. Si hubiera un género narrativo similar en su pragmática pero más extenso, detallado y no dependiente de exigencia de representación única y orgánica del cuento, podría considerarse como un cauce ideal de representación de la epopeya.

La novela es el género contemporáneo extenso que admite múltiples tramas secundarias y amplios elencos de personajes y permite abordar la dispersión temática y formal de la epopeya, por lo que estructuralmente parece ideal para la recreación de lo épico, lo cual es coherente con la línea de Lukács y Bajtín, sobre el papel de la novela en nuestros tiempos. Si bien arquetípicamente suele incorporar elementos líricos, dramáticos y argumentativos junto con los épicos para reducir la distancia con el lector e implicarlo afectivamente, es perfectamente capaz de cumplir con la esencia de lo épico según Staiger: la representación figurativa y secuencial de la realidad externa, con distinción entre sujeto y objeto. Puede elegir no hacerlo, puesto que sus posibilidades como género son enormes, pero una novela puede ser considerablemente épica y además tratar universos heroicos, guerreros y aventureros con un tono solemne y grandioso, con héroes similares a los de la epopeya, como atestigua la narrativa de mundos imaginarios.

En el plano pragmático, sin embargo, nos encontramos el problema que he venido mencionando: su predominante adecuación exclusiva a la lectura silenciosa. La novela contemporánea suele considerar de manera insuficiente los recursos pensados para captar la atención del oyente y lograr su implicación afectiva por vía auditiva, compatibles con su paciencia, la conveniencia de regularidades fónicas y temáticas, estructuras rítmicas y simétricas, leitmotifs estructuradores y oralización del discurso, ni contiene las marcas e indicaciones pertinentes para su recreación en voz alta; es decir, con la mirada puesta en el ombligo de su escrituralidad, no tiene suficientemente desarrollada su dimensión aural, lo cual le impide establecer con eficacia un canal paralelo al de la epopeya y producir efectos similares. Ahora bien, la novela, que es capaz de conformarse a todo, pues es maleable, promiscua, polifónica y fagocítica, en particular en un contexto posmoderno, si se dejara influir lo suficiente por el mundo oral no perdería ni una pizca de su esencia y podría ser un posible cauce de representación de la epopeya. Aquí es donde encaja, como mostraré más adelante, *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco.

El poema épico, tanto el sobrenatural como el histórico, no es un género productivo en la actualidad en el mundo occidental, y suele poseer reglas más fijas, métricas, estilísticas y temáticas, que reducen su maleabilidad; sin embargo, si se deja contagiar por el espíritu contaminante de la novela y del mestizaje constante de la poesía contemporánea en la línea de Pound, y echa mano de lenguajes que traduzcan la inmediatez épica a la perspectiva contemporánea, podría volverse eficaz comunicativamente; y este es el lugar que podría ocupar *War Music*, de Christopher Logue, como reescritura de Homero, como veremos más después.

En nuestros tiempos, las ventajas de usar la novela como cauce de representación son numerosas, ya que se trata de un género totalmente vivo y tiene la plasticidad para incorporar características que nunca ha presentado. Por su flexibilidad temática, puede tratar temas mitológicos con absoluta soltura; por la inespecificidad de su función social, admite desarrollos en cualquier vertiente ideológica; por su popularidad como formato, aumenta las posibilidades de una comunicación eficaz.

Es el momento de tratar uno por uno los casos del corpus, hecha excepción de la *Odisea* de Lockwood, ya descartada por motivos estructurales, y de las obras de Logue y Baricco, a las que dedicaré más espacio más adelante. El insuficiente desarrollo aural es la constante en este grupo de novelas, por lo que no lo trataré. *The song of Achilles*, de Madeline Miller, no posee un cauce

ideal de representación por motivos diversos, aparte de carecer de un estilo suficientemente aural. La novela no se detiene lo suficiente en la representación detallada del universo homérico. Además, la narración absolutamente subjetiva del yo-protagonista, por el acento en la particularidad de la perspectiva de Patroclo —que es, por otro lado, en lo que radica su aportación como novela— la hace demasiado lírica para encajar arquetípicamente. *Il mio nome è Nessuno*, de Valerio Massimo Manfredi, sí trata los acontecimientos con un detenimiento que podríamos llamar épico, pero la perspectiva también es sumamente subjetiva y su estilo es del todo inadecuado para la lectura en voz alta. *Itaca per sempre*, de Luigi Malerba, tampoco plasma de la mejor manera posible las particularidades de la epopeya homérica porque todo se subordina y estructura en torno a un conflicto particular y sesgado en que la subjetividad de dos personajes sin visión de conjunto cierra la puerta a la recreación en los detalles que no aportan dramáticamente al desarrollo de este conflicto particular.

The Penelopiad, de Atwood, tampoco se encuentra en un cauce ideal de representación porque la perspectiva de Penélope solo se ve complementada, si bien en diversos géneros, por otra visión hipersubjetiva, la de las sirvientas asesinadas, narradoras testigos. En las obras de fuerte componente ideológico, como la de Atwood, junto con lo deleitoso, aparece una clara función persuasiva, que no es incompatible con las de la epopeya, pero en algunos casos las relegan y diluyen. *The Penelopiad* nos mueve, nos convence de que Odiseo es la encarnación inaceptable de una sociedad machista que concede impunidad al hombre, por lo que la celebración de lo heroico como fuente de cohesión es prácticamente imposible. Aunque un tanto forzado en este contexto, no es un disparate interpretar la adhesión a una tesis con poder aglutinante como el cultivo de una identidad social, al margen de la nacional, pero no hay espacio aquí para abordar ese tema.

Ransom, de David Malouf, narra en tercera persona, pero, la narración está muy focalizada en la perspectiva de Príamo, de lo que él puede ver y pensar, de modo que nos priva de la visión de conjunto, objetiva y totalizadora de la epopeya. La obra destaca lo heroico y está embebida de grandiosidad épica, pero posee una delicadeza en el trazo de sensaciones y sentimientos la aproxima a lo lírico.

The rage of Achilles, de Hawkins, y las versiones de David Bruce tienen narradores omniscientes y una postura diegética compatible con la epopeya, y si las descarto como cauces ideales de representación de Homero es por motivos semánticos y pragmáticos, no formales: una es una novela cómica, lo cual hace imposible la solemnidad necesaria para tratar la temática heroica, y además pornográfica, lo cual entraña una incompatibilidad perlocutiva importante. Las adaptaciones de Bruce dos confieren preeminencia absoluta a la finalidad didáctica, oscureciendo el disfrute.

Si pensamos en el cumplimiento de las funciones perlocutivas de la epopeya, el deleite auditivo junto con la promoción de una identidad colectiva y la adaptación social de la violencia, solo las obras de Logue y Baricco consiguen aproximarse a ello. Ambas poseen la capacidad de embrujo oral, cultivan la identificación con personajes y valores humanos que crean cohesión (no exactamente nacional) y, en particular la obra de Logue consigue una muy eficaz sublimación de la violencia, como se verá más adelante.

4.4.2.3. La novela mitográfica como subgénero

Partiendo de la idea de que los subgéneros narrativos se definen por criterios principalmente temáticos, me gustaría aplicar brevemente un par de apuntes que hace Rodríguez Pequeño (2008: 149-150) sobre la novela histórica contemporánea a la novela de tema mitológico, ya que me parecen perfectamente paralelas en su postura crítica posmoderna.

De manera similar a la desconfianza actual que se tiene hacia la historia por su inevitable parcialidad, existe una visión crítica de la mitología y de su efecto en la sociedad como repetidora de valores que perpetúan estructuras de poder, con una lógica cultural dominante no necesariamente beneficiosa. Existe un nuevo canon estético posmoderno y crítico que, así como da lugar a una nueva novela histórica que critica, cuestiona y recrea la historia, que cuenta lo que el historiador calló, lo que al autor le parece insuficiente o falsamente explicado, o lo que merece ser recreado, reinventado, da lugar también a una nueva novela mitográfica, que revisa y reescribe lo que el mitógrafo calló, lo que transmite una lógica cultural de algún modo injusta u opresiva. Así como el arte puede intervenir en la historia, puede intervenir también en la mitografía, de modo que no solamente exprese los mitos del pasado, sino que además los explique críticamente. En el corpus he recogido obras en que el novelista posmoderno manifiesta su desconfianza con el mitógrafo, porque los mitos heredados de la tradición encarnan la visión del mundo de los sectores dominantes y opresores. No se trata, como con la historiografía, de material en conflicto con la historia, sino con el mito tal como lo hemos heredado de los antiguos: se trata de arqueología del mito. El componente subjetivo en muchos casos se acentúa considerablemente, por lo que priman las novelas en primera persona, y los personajes no responden al papel que esperaríamos, según hemos heredado de la tradición. Muchos autores de novelas históricas también se ocupan de temas mitológicos, como Colleen McCullough, y en su recreación del mito pueden seguir un *modus operandi* similar al de la historia.

Asimismo, se aprecia un tratamiento de los aspectos íntimos de la vida de los personajes mitológicos que los mitógrafos callaron, o que se abordaron en una tradición interpretativa, pero nunca literariamente, como la homosexualidad de Patroclo plasmada en *The Song of Achilles*, de Madeline Miller, donde se mitologiza no lo público y grandioso, sino lo personal y privado, y se da forma literaria a un rumor o a una posible interpretación del mito más o menos velada. *The Rage of Achilles*, de Hawkins, demuestra que todo lo serio y solemne de la *Ilíada* puede tener un lado cómico, una perspectiva que también puede aplicarse a los hechos históricos, cuya importancia brota de las mismas razones por las que la mitología es relevante: son materiales culturales esenciales en la conformación del individuo que pueden ser objeto de sátira u otros modos de crítica, burlesca o no.

The Penelopiad, *Itaca per sempre* y *According to Helen*, de Florence Walin (excluida del corpus por su tipo de reescritura, pero del mismo género: novela mitográfica) buscan reivindicaciones del papel de la mujer, con una perspectiva fuertemente feminista; e incluso *The Song of Achilles* busca rescatar el valor de un tipo de amor censurado en muchos períodos de la historia. Numerosas son las novelas mitográficas que menciono en el corpus, de muy diversa factura literaria, pero casi todas marcadas por la necesidad de llenar vacíos en la historia mitológica o mostrar la perspectiva de los vencidos, en particular de las mujeres, como Hécuba (p. ej., *The Mobled Queen*,

de Mojo Place) o Andrómaca (p. ej., *Andromakhe. An Epic Novel of Troy and a Woman's Triumphant Valor*, de Kristina O' Donnelly).

La novela mitográfica de tema clásico, pues, tiene perfecta carta de naturaleza como subgénero y, como la novela histórica, se presta extraordinariamente para la expansión (p. ej., *The Song of Troy*, de Colleen McCullough, *The Songs of the Kings*, de Barry Unsworth, *The Return from Troy*, de Lindsay Clarke), o bien la crítica y la subversión, lo que Doležel llama desplazamientos (*The Penelopiad*, de Margaret Atwood, *Itaca per sempre* de Luigi Malerba), una combinación de ambos (*The Penelopeia*, de Rawlings, una novela en verso que busca continuar y al mismo subvertir la *Odisea*).

La novela mitográfica, por abordar universos ampliamente conocidos y por lo tanto aludir a un fondo cultural común como marco de referencias plenas de significado, permite el diálogo interdiscursivo con el lector y, a diferencia de la novela histórica, basada en un conocimiento relativamente racional; dado que los mitos viven en las capas profundas de nuestra psique, referirse a ellos puede tener una extraordinaria potencia expresiva y persuasiva, al activar resortes de arquetipos asociados a afectos, valores y esquemas que estructuran la experiencia y la visión del mundo.

4.4.3. Las obras épico-narrativas como formas de reescritura

Como he explicado en el marco teórico y en otros apartados del análisis, el punto de vista pragmático, el estudio de las obras como macroactos de habla con una dimensión ilocutiva y perlocutiva, es el de mayor rendimiento para clasificar las reescrituras, que abordaré en estos párrafos desde las más distantes en su equivalencia pragmática con el hipotexto, es decir, las más conflictivas ilocutiva y perlocutivamente, a las más afines, de actitud vehicular y destinadas a la sustitución del hipotexto en ciertos contextos comunicativos.

The Penelopiad es una clara apropiación, o un desplazamiento en la terminología de Doležel, que refleja nítidamente un conflicto. Contiene algún grado de expansión, pues incorpora acontecimientos que no figuran en el hipotexto, y utiliza el mito al servicio de una postura ideológica absolutamente subversiva que, para lograrse, acarrea modificaciones estéticas importantísimas de la epopeya. Según los principios de Albaladejo (2011: 11), los discursos retóricos integrados en una obra son especialmente interesantes para conocer los conflictos que entrañan porque se integran en el conjunto al textualizarse. El conflicto en esta obra cobra especial nitidez por la presencia de discursos retóricos inmersos en el juicio a Odiseo y la conferencia de antropología cultural. Es significativo, además, que estos discursos se hallen trancos, interrumpidos, lo cual da a entender la presencia de una censura cuyo triunfo realza la injusticia y realidad del conflicto abierto.

También *Itaca per sempre* es una apropiación, en la medida en que, con mínimas alteraciones de la trama, pero una focalización completamente distinta, busca mostrar lo que el original no muestra, creando puntos de vista críticos al servicio de un objetivo persuasivo, ideológico, distinto del de la epopeya homérica. Para conseguirlo, ambas apelan a lenguajes estéticos y recursos diferentes, pero eficaces. Son reescrituras polémicas, que atacan el núcleo del heroísmo homérico.

También *The Song of Achilles* está cerca de la apropiación, pues narra para reivindicar el papel de Patroclo y realzar el valor de su amor a Aquiles como motor de los acontecimientos de la *Iliada*, lo cual obliga a una reinterpretación y un nuevo equilibrio de los protagonismos. Contiene una proporción importante de expansión, pero esta está al servicio del clímax iliádico. No me parece un desplazamiento puro, pues es compatible con el sistema de valores de la epopeya homérica, pero aporta un punto de vista hasta ahora latente y si hay reivindicación es porque también hay cierto grado de conflicto.

Ransom, de David Malouf, también busca aportar una nueva perspectiva, pero no es predominantemente ideológica, sino estética, y además no es incompatible con los valores homéricos, por lo que no me atrevería a llamarla desplazamiento. Sin embargo, aunque es fiel a los acontecimientos, innova en la intrahistoria y se propone ante todo dar relevancia al desarrollo de una intimidad ausente en Homero, a un heroísmo no suficientemente explicado, por lo que tampoco es una adaptación. En la tesis de Agnès (2013) sí que se le da una dimensión de búsqueda identitaria que entraña un desplazamiento (2013: 85-102), cuya base es la adopción de la posición del individuo, el desarrollo de la profundidad del personaje, propio de la novela, en lugar del de la comunidad, propio de la epopeya. Según Agnès, puede incluso hablarse de antiépica; pero si llevamos al extremo el razonamiento por el cual *Ransom* es antiépica (profundidad psicológica, transformación del personaje, presencia de lo trivial, focalización en lo cotidiano), la gran mayoría de novelas lo serán. Podría ser más adecuado hablar de una postura paraépica, al margen de los objetivos de la epopeya, más que antitética, a menos que pongamos el énfasis en que la gesta de Príamo, al cobrar preeminencia y ser descrita como un acto de gran magnitud heroica, opaque hasta tal punto el papel de Aquiles que podamos describir la obra en su conjunto como un desplazamiento. Malouf no niega la existencia de lo heroico, y en ese sentido no es antiépica, pero sí sería antiiliádica al resaltar que el aspecto más importante del desenlace es el logro de Príamo, por lo que de alguna manera sí que habría que darle la razón a Agnès. Príamo, además, logra su cometido con una compleja mezcla de debilidad humana y fortaleza espiritual, en un viaje transformador contrario a la lógica narrativa de la epopeya, en la que los personajes no se transforman y sus virtudes heroicas se basan en la fortaleza física o la astucia. No obstante, otra vez este camino nos llevaría a pensar que toda novela, por el hecho mismo de ser novela, subvierte la epopeya. Creo que es más adecuado pensar que la postura de Malouf no es de conflicto sino de complementariedad.

The Rage of Achilles, de Terence Hawkins, contiene un giro cómico importante, por momentos paródico, por momentos de travestimiento, en ocasiones de puro pastiche, por lo que está más cerca de la apropiación que de la adaptación, al ser su efecto totalmente diferente en lo perlocutivo: hacer reír. Se diferencia de las otras apropiaciones en que la base de esta actitud no es un marco ideológico establecido, a menos que la disrupción cómica, la burla de lo épico, se interprete como un ataque al sistema de valores homérico, una perspectiva perfectamente posible y válida.

Il mio nome é Nessuno, de Manfredi, no implica desplazamiento alguno, y está muy cerca de la adaptación pura, de la traducción intralingüística, porque puede entenderse una finalidad vehicular, la de hacer llegar la *Odisea*, con toda su trama y todos sus valores, a un público distinto, lector de superventas en prosa. La novela desarrolla aspectos de la personalidad de Odiseo que

no están en la epopeya e incluye un capítulo final con fundamento en el mito pero totalmente nuevo en los detalles, pero ambas innovaciones pueden entenderse como gestos de adaptación: por un lado, explicar los móviles del personaje; por otro dar la historia completa y de algún modo dejarla inconclusa, predispuesta a su continuación, con ese mecanismo de suspense propio de las series y películas contemporáneas.

Las dos novelas de Bruce son claramente adaptaciones, pues tienen finalidad vehicular: transmitir las epopeyas de Homero de una manera mucho más accesible y didáctica a un público que preferiría no leer una traducción con un pesado aparato crítico. La finalidad didáctica y el afán explicativo devoran cualquier aspiración a ser logros literarios, pero transfieren un universo, o lo que el autor cree relevante de ese universo, a un lector nuevo y específico. Todos los añadidos teóricos, toda la expansión ensayística que envuelve la narración, está al servicio de la finalidad didáctica, pero la intención estética no puede descartarse, aunque no se haya logrado con primor. *The Odyssey*, de Lockwood, es enteramente vehicular, como atestigua, entre otras cosas, el mantenimiento del título, por lo que también podemos llamarla adaptación, a pesar de un desarrollo un tanto excesivo de la vertiente cómica, que es relativamente compatible, sin subversión, con la *Odisea*. Su razón de ser es brindar el argumento odiseico en un formato performativo que permita el disfrute del público contemporáneo del arte del narrador de cuentos. Si esta obra no aspira a pertenecer al cauce ideal de representación es por sus limitaciones estructurales, porque pragmáticamente establece un vínculo excelente con la epopeya de Homero.

Como puede intuirse por la aplicación de los conceptos de cauce ideal de representación y de adaptación a lo largo de estas secciones, las dos obras del corpus que mejor cumplen con los criterios estructurales, arquetípicos y pragmáticos, son *Omero, Iliade* y *War Music*, por lo que merecen un análisis más detallado. El género épico-narrativo natural, que permite reescrituras con todo tipo de posturas en el espectro ideológico y pragmático, cumple con los criterios estructurales y, con ciertas matizaciones, los arquetípicos; pero la mayoría de géneros contemporáneos desatienden un componente comunicativo importante: la auralidad. Como intentaré exponer a continuación, *Omero, Iliade* y *War Music* tienen aspectos comunes y diferenciados en lo pragmático, lo arquetípico y lo estructural que, sin embargo, no impiden que podamos considerarlas traducciones funcionales de la *Iliada*.

4.5. Género literario y caracterización de *Omero, Iliade* como reescritura

4.5.1. Origen y método de creación

A continuación describiré los procedimientos de reescritura que han entrado en juego en *Omero, Iliade*, partiendo, cuando sea posible, de la propia justificación del autor en su prólogo (Baricco 2004: 7-10) y analizaré las motivaciones de tales procedimientos de transformación en el marco teórico de la transtextualidad. Puesto que son varias fases, conviene empezar resumiéndolas. En la siguiente tabla recojo las motivaciones y resultados de las operaciones de adaptación practicadas por Baricco.

Operaciones, motivaciones y resultados del proceso de creación de <i>Omero, Iliade</i>		
Operación	Motivación	Resultado
Lectura crítica y plan de adaptación	Presentar la <i>Iliada</i> por vía oral en nuestros tiempos	Textualmente, ninguno; elaboración de un plan de adaptación
Elección del original	Debe estar en italiano y en prosa	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, traducida por Maria Grazia Ciani
Primera escisión	Debe ser compatible con la paciencia del público moderno	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada
Segunda escisión	Apariciones de dioses son innecesarias, extrañas a sensibilidad moderna	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada, profana
Transtilización	Debe estar cerca del corazón de la cosas, tener ritmo, lenguaje vivo, darle una música actual	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada, profana, actualizada, simplificada y con ritmo
Transvocalización	Evita la impersonalidad: la inmersión es más fácil cuando la historia se recibe de quien la vivió	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada, profana, actualizada, simplificada y con ritmo, cercana y subjetiva
Adiciones intratextuales (restauraciones y capítulo final)	Conferir fluidez, expresar lo latente, aumentar subjetividad,	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada, profana, actualizada, simplificada y con ritmo, cercana y subjetiva, completa y con un final adecuado

	proporcionar desenlace	
Adiciones paratextuales	Proporcionar un marco retórico que despierte el interés, acote la interpretación, significación y relevancia de la obra	<i>Iliada</i> en italiano y en prosa, abreviada, profana, actualizada, simplificada y con ritmo, cercana y subjetiva, completa y con un final adecuado, interesante y relevante

4.5.1.1. Lectura crítica y plan de adaptación

Se trata del paso más importante y más complejo de la adaptación de una obra y también el menos explícito de la adaptación de *Omero, Iliade*, porque no se menciona en el prólogo de la obra. Para llevar a cabo una adaptación es imprescindible, para empezar, que se parta de la convicción de que el hipotexto posee, por un lado, unos contenidos de valía, que es necesario conservar, y unas características que obstruyen su comprensión o disfrute por parte del público al que iría dirigido. Toda reescritura parte de una insatisfacción con un texto, por otra parte, valioso.

Partiendo de esta situación, es fundamental que el autor haya hecho una minuciosa lectura crítica, para lo cual debe poner en juego su competencia lingüística, literaria y cultural, decodificando todos los cifrados que contiene la obra. Solo de esta manera el autor será capaz de separar los aspectos de la obra que es imprescindible mantener de los que es necesario prescindir. El autor, en su voluntad de hacer una interpretación transitiva, rescata del original los valores literarios y culturales sin los cuales la obra dejaría de ser ella misma e identifica los accidentes que obstaculizan su comprensión o disfrute, teniendo siempre presentes las circunstancias en que la obra llegará a sus receptores.

A continuación, el autor debe imaginar cuáles serán las características del texto resultante sobre la base del efecto que se pretende lograr, haciendo estimaciones de longitud y duración, prefigurando cuáles serán las diferencias de efecto con respecto al texto que adapta. Una vez imaginado el texto resultante, el autor acomete el plan de adaptación, que debe tener en cuenta las características de la obra, ya sopesadas en la lectura crítica, que interfieren con el proceso comunicativo y los aspectos que es imprescindible rescatar con la menor cantidad de pérdidas. De esta manera, busca la jerarquía de equivalencias adecuada para poder producir en el nuevo receptor los efectos que se buscan, es decir, privilegiando la equivalencia funcional y pragmática, prescindiendo de la equivalencia textual cuando factores culturales o pragmáticos la hagan imposible o inconveniente. En el siguiente cuadro resumo las fases de este primer paso.

Primer paso de la adaptación
Convicción inicial
Lectura crítica

Abstracción de esencias y accidentes
Prefiguración del resultado
Plan de adaptación

Sin un plan de adaptación que haga explícitas en la conciencia del autor las circunstancias de ejecución y las características del receptor, la intelección detrás del resto de procesos será débil e imprecisa, reduciendo la eficacia comunicativa del resultado textual. Aunque Baricco no toque el tema en el prólogo de la obra, es innegable que ha habido un plan de adaptación basado en una recepción particular de la obra. Tanto la convicción inicial como la lectura crítica, la abstracción de esencias, la prefiguración del resultado y el plan de adaptación son fruto de factores históricos y culturales determinados, y esos factores pueden cambiar con el paso del tiempo, de manera que si el plan de adaptación se hubiese elaborado algunos años después es probable que algunos de los pasos siguientes fueran diferentes. Por ejemplo, la lectura crítica del original está basada en el conocimiento que actualmente se tiene de la obra (o que en el 2004 tuvo Baricco de la misma), el cual es susceptible de modificarse con el paso del tiempo. La manera en que debe leerse la *Iliada*, la lectura profesional de la obra, se ha visto alterada por los descubrimientos de Parry y Lord acerca de la oralidad y la composición formular. Hoy sabemos que determinadas repeticiones y características estilísticas (fórmulas, epítetos) responden a la necesidad de producir versos de una determinada medida, y si esas características se consideran, por tanto, prescindibles, como al escribir prosa, es probable que un plan de adaptación que tienda a la simplificación las elimine. Baricco, como mostraré más adelante, ha eliminado repeticiones y aligerado el estilo, ha roto esta equivalencia con el hipotexto.

4.5.1.2. Elección del original

Cuando la adaptación se realiza a partir de una obra en otra lengua, es decir, se trata de una traducción intralingüística, como es el caso de *Omero, Iliade* y casi todos los textos incluidos en el corpus, puede emplearse una traducción del texto, es decir, una obra que ya haya roto la equivalencia lingüística, pero sin desmedro, en la medida de lo posible, del resto de características equivalentes del original. Se trata de un paso muy importante, porque la elección de una traducción que va en un sentido o en otro puede ya incorporar determinadas operaciones del plan de adaptación. No es este el lugar para analizarlos, pero la traducción en prosa de Ciani ya posee ciertos rasgos de adaptación, gestos puntuales de acomodación que permiten una lectura más sencilla. Por otra parte, Baricco admite que la traducción de Ciani ya contenía características de estilo que él podía aprovechar:

(...) ho scelto quella di Maria Grazia Ciani (pubblicata da Marsilio) perché era in prosa e perché, stilisticamente, era vicina al mio sentiré (...)

Esto debe interpretarse a la luz del plan de adaptación: Baricco ya consideraba que el resultado final estuviera en italiano y en prosa y que, por lo tanto, la traducción de Ciani lo que logra es

adelantar este paso. Lo mismo puede decirse del estilo: la idea de estilo que tenía Baricco para el resultado final está más cerca del estilo de Ciani que de la de otros traductores. No debe olvidarse que Baricco, aunque trabaje sobre el texto de Ciani, en última instancia, no tiene por objeto adaptar a Ciani, sino a Homero, y por lo tanto podemos considerar que el paso de la elección de una traducción determinada es parte del proceso de adaptación, un aspecto del mismo que queda ya resuelto al tomar como punto de partida la versión de Ciani, pero una decisión de Baricco al fin y al cabo. Si la traducción de Ciani hubiese estado en verso, probablemente Baricco se habría basado en otra traducción.

En general, la *mise en prose* está destinada al consumo, al punto de que la operación contraria en nuestros tiempos es bastante poco frecuente como práctica editorial. Las *Efemérides de la Guerra de Troya*, del cuarto siglo después de Cristo, ya son una prosificación de materiales del ciclo troyano y revelan una cultura de transición a lo escrito. En una cultura escrita y visual como la contemporánea, el verso, que nace como un recurso mnemotécnico para la recitación, esencial en una cultura oral, no es conveniente, en el parecer de Baricco. La preferencia por la prosa revela el interés de la cultura de llegada por conservar el contenido más que la forma, a pesar de que se trata de poesía. En el panorama editorial italiano del momento, Baricco contaba con alternativas a la *Iliada* de Ciani, como las traducciones de Giovanni Cerri (1996), en verso mímico del ritmo homérico, o la de Guido Paduano (1997), en verso libre, que se jacta de haber adaptado el texto a la sensibilidad contemporánea.

4.5.1.3. Primera escisión

En el prólogo de *Omero, Iliade*, Baricco describe la primera escisión que practica de la siguiente manera:

(...) ho praticato dei tagli per ricondurre la lettura a una durata compatibile con la pazienza di un pubblico moderno. Non ho tagliato, quasi mai, delle scene intere, ma mi sono limitato, per quanto era possibile, a togliere le ripetizioni (...)

Se trata, evidentemente de la operación más significativa de la adaptación del poema. La obra de Baricco cuenta con aproximadamente 42 000 palabras, sin incluir prólogo y apostilla, y de esas 42 000 un capítulo entero y algunos trozos de varios capítulos son agregados posteriores a las escisiones, que no se encuentran en la traducción de Ciani. Esta, aun siendo bastante sintética, llega ya a las 135 000 palabras, más del triple, sin incluir prólogo ni comentarios. Una característica de la escisión llevada a cabo por Baricco es su relativa simetría: los episodios suelen medir, en general, un 30% del original: no se privilegian especialmente unos episodios sobre otros.

La escisión es una práctica editorial muy extendida, como es natural, sobre todo entre las obras de mayor duración. La longitud de una obra se percibe, según Sotomayor, como una dificultad de lectura. Por otro lado, como afirma Genette (1989: 293) muchas reducciones se basan en una práctica de lectura que pasa por alto determinadas partes. Leer es elegir, y elegir es dejar. Toda obra es amputada desde su primer nacimiento, desde su primera lectura.

Las *Efemérides de la Guerra de Troya* ya contienen una reducción significativa del texto (tienen una longitud similar a la de *Omero, Iliade*), lo cual revela el interés de la cultura de llegada por preservar

lo esencial del argumento, y comparte con *Omero, Iliade* la prosificación, como ya he mostrado, y la transvocalización, que explicaré más adelante.

4.5.1.4. Segunda escisión

Acerca de la segunda escisión, afirma Baricco en el prólogo:

(...) ho tagliato tutte le aparizione degli dei... come diceva Lukács, il romanzo è l'epopea del mondo disertato dagli dei (...)

Al parecer, el autor italiano sugiere que el resultado de la eliminación de las apariciones de los dioses acarrea por sí sola la novelización de la obra. Esto no es exactamente así, pero tiene mucho de cierto, como mostraré en la siguiente parte de este trabajo, donde repasaré algunas aportaciones de Bajtín y Lukács. El plan de adaptación de Baricco contemplaba la creación de un grado de verosimilitud mayor que el del original. Veamos la descripción de la verosimilitud adoptada por Rodríguez Pequeño (1995:132):

La verosimilitud es una propiedad semántico-extensional e intensional, gracias al proceso de intensionalización del referente, sintáctica, pues la coherencia interna determina también el grado de verosimilitud del texto, y pragmática, porque implica una relación entre autor y receptor.

La idea de Baricco es conseguir que *Omero, Iliade* sea más verosímil que la *Iliada* para el lector contemporáneo, ya que la verosimilitud es condición necesaria, aunque no suficiente, para el placer estético. En el plano semántico-extensional, la eliminación del aparato divino implica descartar personajes y sucesos que no pertenecen a un mundo posible para el lector contemporáneo. En la clasificación de Albaladejo (1986) de los mundos posibles, la *Iliada*, para un lector contemporáneo, seguiría un modelo de mundo tipo III (ficcional inverosímil), en tanto que *Omero, Iliade* seguiría, en lo fundamental, un modelo de mundo tipo II (ficcional verosímil). Estas consideraciones son importantes a nivel pragmático, porque, según la postura de Baricco, el lector contemporáneo tendría dificultades para llegar al modelo de mundo al que pertenecen las reglas empleadas por el productor de la *Iliada* en la elaboración de la estructura de conjunto referencial. En mi opinión, más importante para la verosimilitud son la coherencia interna y, sobre todo, la pragmática, pero es cierto que en una cultura predominantemente profana y realista esta intervención tiene sentido.

Esta operación de escisión no puede calificarse de expurgación, porque no se ha suprimido nada con intenciones moralizantes: hay escenas chocantes, turbadoras, inquietantes. Esto es una demostración de que no se trata de una adaptación *ad usum Delphini*. Cualquier modificación que Baricco practique será con fines estéticos y retóricos, no moralizantes.

La adaptación de Dictis a la que ya me he referido también prescinde del aparato divino, pero con una finalidad distinta: dar valor histórico, conferir un tono propio de la Historia, racional, a la narración, acercándola a los principios herodoteos de la disciplina historiográfica. Pero esta finalidad del texto de Dictis al mismo tiempo es paralela, porque también confiere verosimilitud, pensando en un receptor más racionalizado, más cerca del mundo de *lógos* de recepción que del mundo de *mýthos* en que fue creada.

Conviene hacer una puntualización respecto a estos procesos de reducción: junto con el mero corte, la escisión, se lleva a cabo también la concisión, que abrevia sin suprimir lo esencial. Las fronteras entre esta abreviación y una modificación de estilo son extremadamente sutiles. La concisión, que ocupa una posición fronteriza entre la escisión y la transestilización, puesto que reduce pero no a través del corte sino de la sustitución por una forma más breve, es una parte importante de la transformación operada por Baricco y se encuentra generalizada por toda la obra. Se diferencia de la escisión pura en que el texto resultante es nuevo, original: el producto de la concisión logra un estatuto textual que no posee la escisión. Ello es en buena parte lo que legitima a Baricco a figurar como autor de pleno derecho, ya que línea por línea el texto de Ciani, a pesar de que se percibe como un eco, ya no es reconocible, de tan concentrado que es el resultado. Se trata de un proceso de «contracción» similar al que emplea Cocteau con su *Antigone* (Genette 1989: 301-302). Hay un tercer proceso de reducción diferente de la escisión y la concisión, que consiste en retener en la memoria sólo la significación de conjunto, olvidando los detalles, y plasmando una síntesis: la condensación, resumen o abreviación. Baricco no recurre específicamente a este procedimiento, aunque el *digest* tenga la posibilidad de enunciar los hechos adaptándose a la situación narrativa que convenga.

4.5.1.5. Transestilización

Baricco afirma lo siguiente en el prólogo de la obra:

(...) la traduzione della signora Ciani usa un italiano vivo... ho cercato di eliminare tutti gli spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose... ho cercato un ritmo, la coerenza di un passo, il respiro di una particolare velocità e di una speciale lentezza. L'ho fatto perché credo che ricevere un testo, che viene così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica che è nostra (...)

Efectivamente, Baricco modifica el estilo de la obra, y avanza aún más en la línea que ya empezó la traductora, haciendo el texto más elocuente para el oído contemporáneo. Así pues, lo que ha querido hacer con la *Ilíada* Alessandro Baricco es dotarla de una elocuencia de la que carecía la versión original. Según Cicerón, la elocuencia es la virtud del orador que prueba, agrada y convence; prueba, en aras de la necesidad; agrada, en aras de la belleza; y convence, en aras de la victoria. Y para lograr estos fines el orador debe adoptar el estilo adecuado, debe discernir qué conviene a cada caso y hablar en cada caso según le exija la causa. Este es justamente el aspecto de la relación entre la elocución retórica y las teorías de la recepción, tan unidas, que se preocupan del efecto y tienen en cuenta las características del lector oyente que quiero destacar: el *decorum*, *to prêpon*, «lo conveniente» depende del tema que se trate y de las personas, tanto las que hablan como las que escuchan. Como decía Cicerón, en el estilo molestan más los excesos que los defectos, un principio que Baricco parece haber tenido en cuenta al reducir el estilo, pues el público contemporáneo, impaciente e inhabituado al barroquismo, censura los excesos incluso más que el antiguo.

Un aspecto de las modificaciones hacia «lo conveniente» es sin duda la eliminación de arcaísmos, y responde a la facilidad de la lectura. Por un lado, sigue en la línea del «italiano vivo» que atribuye a la traducción de Ciani, en que lo «vivo» significa «en uso», las formas cuyas reglas de producción

están vigentes; por otro, sigue un principio retórico de adaptación al oyente, de darle aquello que puede entender. Con todo, no renuncia, con la modernización del estilo, como cabría esperar, a toda coloración arcaica: se utiliza un italiano moderno, pero claramente literario, con utilización amplia del pasado remoto del italiano (afín a nuestro indefinido, pero con una coloratura solemne), que confiere esa grandiosidad tan necesaria para lo épico. No es casual que se produzca un desplazamiento de la complejidad léxica (arcaísmo) a la complejidad morfológica (formas verbales poéticas), porque unas no son de fácil acceso y las otras, predecibles, sí son de dominio público. En ningún caso habría podido basarse la adaptación en un italiano o español de la época en que fue compuesta la *Iliada*, por razones evidentes, y además Baricco claramente busca renunciar a la distancia lingüística. El italiano no emplea una lengua de cantar de gesta, que habría sido lo más cercano al original. ¿El motivo? Que no tiene sentido hacer una adaptación que para leerse requiera una nueva adaptación.

Por otro lado, por mucho que quiera aligerar el estilo, Baricco no renuncia del todo a los epítetos, sí a aquellos que no son funcionales, pero mantiene algunos. Por ejemplo, Criseida se refiere a Odiseo con un término que simplifica el consabido *polytropos* homérico, «Ulisse, l'astuto» (pág. 16), que repite Tersites: «Fu a quel punto che vidi Ulisse. L'astuto» (pág. 21). Tersites hace lo mismo con, Néstor también con un adjetivo que sirve para identificarlo: «Nestore, il vecchio» (pág. 20). Son epítetos, pero funcionales, como cuando Troya es «Illo la bella» (pág. 21) cuando se quiere destacar como deseo de conquista y «Troia» a secas en descripciones más neutras.

Baricco afirma que adaptar es cantar algo que viene de lejos «con la música que es nuestra». ¿A qué se refiere con ello? Está bastante claro que el autor italiano, músico y crítico musical, ha buscado un estilo de frases cortas, con ritmos más o menos regulares, con anáforas que permitan conducir la narración con una respiración más o menos natural. El estilo que emplea Baricco para *Omero, Iliade* es, a grandes rasgos, el mismo estilo breve, conciso y esencial que el de *Novecento* (1994), *Seda* (1996) y *Sin sangre* (2003), sus novelas cortas, de diferente calado y diferente estilo que sus novelas de mayor extensión: *Tierras de cristal* (1991), *Océano mar*, *City* (1999) y *Esta historia* (2007). Ahora bien, de qué manera puede identificarse esa intención de ritmo a un universal de lo que hoy en día es considerado musical es algo difícil de precisar. Con todo, lo importante aquí es que hay una búsqueda de lo que «es nuestro», lo que pertenece a nuestros tiempos, un esfuerzo por no alienar al lector: hay un afán de adaptación. Las *Efemérides* de Dictis también operan un importante cambio de estilo con respecto al original homérico, atribuible sobre todo a las exigencias de la prosa y el afán de brevedad, pero no tienen una búsqueda de musicalidad en absoluto comparable.

4.5.1.6. Transvocalización

La justificación que da Baricco para la transvocalización es la siguiente:

Ho girato la narrazione in soggettiva... in uno spettacolo di lettura pubblica, dare al lettore un minimo di personaggio a cui appoggiarsi lo aiuta a non scolorirlo nell'impersonalità più noiosa. E per il pubblico di oggi ricevere la storia da chi l'ha vissuta rende più facile l'immedesimazione.

A diferencia de la narración de la *Iliada*, en la novela de Baricco la historia está contada por sus protagonistas. No existe más la voz anónima y omnisciente que cede la palabra a los personajes. *Omero, Iliade* es narrada por Criseida, Tersites, Elena, Pándaro, Eneas, la nodriza de Astianacte, Néstor, Aquiles, Diomedes, Ulises, Patroclo, Sarpedón, Áyax Telamonio, Héctor, Fénix, Antíloco, Agamenón, el río Escamandro, Andrómaca, Príamo y Demódoco. Esta polifonía homodiegética está integrada por hombres, mujeres y seres sobrenaturales, héroes y personajes menos heroicos, y del bando troyano tanto como el aqueo. Los efectos más evidentes son la variedad de puntos de vista, la aparente imparcialidad de la distribución y la limitación del acceso a la información de los personajes, que sólo pueden contar lo que sabían.

Curiosamente, a este respecto hace falta también mencionar la licencia de los narradores, que cuentan cosas que no pueden haber visto ni oído y que forzosamente se imaginan. Resulta forzado que determinados personajes tomen la palabra cuando no son los que mejor han podido ver los hechos, simplemente para poder dar voz a todos. Por ejemplo, en el primer capítulo, Criseida narra escenas en que ni ella ni su padre ni nadie de su bando pudo estar presente como testigo. En el segundo capítulo, Tersites dice que va a contar su historia, pero no lo hace, porque su protagonismo es mínimo, y cuenta la historia de otros. El artificio de Baricco se toma su precio si el receptor adopta una perspectiva racionalista, pero pasa inadvertido si se deja ensimismar en el arte de la narración.

Por lo que se refiere a la focalización, debemos resaltar la licencia de Baricco, que hace contar a los personajes más de lo que han podido saber y que debe entenderse como imaginación o fantasía. La voz ha cambiado con respecto al hipotexto: el narrador pasa a ser homodiegético, lo cual produce, según Rodríguez Pequeño (1995: 106) una mayor subjetivización de la historia. Una posibilidad de interpretación de la narración en *Omero, Iliade* es considerar cada uno de los monólogos que constituye cada capítulo no como la voz de un narrador, sino como el parlamento de un personaje de un drama. La alta representabilidad de cada uno de los monólogos de *Omero, Iliade* hace que cada capítulo pueda ser visto como un parlamento dramático, como la escena en que el protagonista sale a relatar y actuar la historia que vivió o de la que fue testigo. Si tenemos en cuenta la clasificación de situaciones narrativas de Friedman (1967: 108-138), la situación narrativa cambia radicalmente entre la *Iliada* y *Omero, Iliade*: de la omnisciencia neutral e ilimitada de la epopeya se pasa a una narración de Yo-testigo o Yo-protagonista, según sea el caso, en que los narradores son personajes de la historia, casi a la manera del drama, con una mayor subjetivización de la historia tomada por separado, y con otro tipo de objetividad, de raíz intersubjetiva, si se toma en su conjunto.

Las características narrativas de esta obra, hechas para la escena, y la primera persona empleada pueden emparentar la obra con el teatro, especialmente en los capítulos que cuentan con más de un narrador, narraciones alternadas que se toman la posta dialécticamente. Baricco sostiene que escuchar la historia de quien la ha vivido hace que sumergirse en ella sea más fácil, y eso se debe al mayor grado de verosimilitud que confiere el carácter de testigo, en la prueba de sinceridad que constituye prestar la propia voz para contar lo vivido. Las finalidades de representación dramática a las que la lectura pública está destinada exigen una identificación clara de las voces narrativas, que se convierten en personajes, o viceversa: los personajes se convierten en narradores. Más adelante se analizará la manera en que esta transvocalización aparentemente

dramática es paradójicamente responsable de buena parte de la novelización del texto. La lectura en voz alta crea la ilusión de que las acciones son relevantes en el momento en que son narradas, pero se trata de una dramatización sólo aparente, puesto que las voces narran desde un momento en que los hechos ya han sucedido, como testigos, desde la cercanía de la perspectiva involucrada en los hechos, pero ya sin posibilidad de que sus palabras transformen la realidad recreada, algo esencial para que el género sea dramático. Esta múltiple primera personaseudodialogante, que echa mano del monólogo interior y de la narración de acontecimientos puramente externos, se encuentra en un punto medio entre la narración heterodiegética omnisciente y el drama.

El procedimiento de transvocalización ya se ha producido en la antigüedad gracias a la prosificación de Homero que constituye las *Efemérides de la Guerra de Troya*, de Dictis de Creta, narradas por un guerrero griego anónimo en la obra de Homero, que para referirse al bando de los griegos dice «nosotros», a los troyanos «esos bárbaros», pero hay una diferencia, ya señalada por Genette (1989: 275), que tradujo la obra: el relato de Dictis en realidad permanece heterodiegético; es decir, nunca aparece en escena personalmente y narra sólo lo que hacen otros, los personajes homéricos. La finalidad de la transvocalización de Dictis es diferente: la necesidad de hacer patente que el narrador ha sido testigo de los hechos confiere mayor credibilidad histórica a lo narrado. Si la persona ha estado presente, su testimonio es más valioso que si hubiera simplemente copiado una fuente de dudoso valor historiográfico. La utilización escolar de esta obra, que se ha hecho eco probablemente de las críticas de la filosofía platónica, las cuales, como se ha visto, criticaban básicamente aspectos morales e inverosímiles de Homero, condicionan estas modificaciones, eliminando las controvertidas apariciones divinas y confiriendo un aspecto historizante, verosímil, de apariencia de mayor compromiso con la verdad.

Conviene mencionar aquí el caso de *Adventures of Ulysses*, de Charles y Mary Lamb (1808). Esta adaptación de la *Odisea* al inglés también se encuentra en prosa y resume la *Odisea* a aproximadamente un 20 % del original. Hasta ahí coincide, más o menos, con las características de *Omero, Iliade*. Pero difiere de esta obra de Baricco en tanto que cambia el acento y privilegia, para evitar la dispersión de la narrativa, determinados episodios por sobre otros, rompiendo su simetría con el original. Coincide con la adaptación de Baricco en la modernización del estilo y en un aspecto esencial que queremos tratar aquí: los Lamb realizan una alteración formal opuesta a la de *Omero, Iliade*: suprimen a Odiseo como narrador homodiegético y pasan al narrador extradiegético toda la narración desde la caída de Troya hasta la llegada donde los feacios, para así poder poner el relato en el orden de la historia, sacrificando la complejidad narrativa original por la simplicidad. En *Omero, Iliade*, quizá la única transformación que no responde a la simplificación es la de crear múltiples narradores homodiegéticos para personalizar el relato y acercarlo al oyente-lector.

La distribución de la información narrativa entre los distintos personajes a veces acarrea una analepsis o una prolepsis que no figuraban en el texto original, de estructuración básicamente cronológica. Existe otra consecuencia de este proceso de transvocalización, y es la valoración, entendida como la atribución a un personaje de un papel más importante y/o más simpático, en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto (Genette 1989: 432). Poner la narración en boca de los protagonistas logra tanto un realce de su participación y nivel

de protagonismo como un aumento de la simpatía que se pretende provocar en el oyente lector, porque cada testimonio es una apología, una descripción, una justificación, una confidencia, más cercana y personalizada que la voz distante homérica. La franqueza y sencillez causan una apariencia de sinceridad que no posee el original homérico.

Otro efecto de la transvocalización es el carácter posmoderno de la comunicación: el hecho de que la narración sea una suma de narraciones inconexas (en el sentido de que no hay una voz que las articule) que el lector debe poner juntas y relacionar, todas parciales, todas en perspectiva, todas sospechosas de imprecisión y mentira, contagia al lector de cierto escepticismo, de una conciencia de acceso a información fragmentada, propia de la novela contemporánea.

Finalmente, puede decirse que la transvocalización es capaz de producir determinados efectos patéticos de los que la narración heterodiegética jamás habría podido ser capaz: es muy diferente que Aquiles narre la muerte de Héctor a que Andrómaca se encargue de la misma narración. En *Omero, Iliade*, este episodio está a cargo de la ya viuda de Héctor. La primera narración tendría el tono victorioso del héroe que ha vencido a su mayor enemigo, vengando la muerte de Patroclo; la segunda, que es la elegida por Baricco, tiene el de la viuda que lamenta la pérdida de su ser más querido. Podrían investigarse las consecuencias concretas del hecho de que cada uno de los capítulos esté a cargo de una de las voces.

4.5.1.7. Adición

Baricco explica de la siguiente manera las adiciones que practicó en el texto:

(...) non ho resistito alla tentazione e ho fatto alcune, poche, aggiunte al testo... Per lo più riportano in superficie sfumature che *l'Iliade* non poteva pronunciare ad alta voce ma nascondeva tra le righe... a volte riprendono tessere di quella storia tramandate da altre narrazioni posteriori (Apollodoro, Euripide, Filostrato). Il caso più evidente è l'ultimo monologo, quello di Demòdoco... le ho versato dentro, per così dire, la traduzione di alcuni passi de *La presa di Ilio* di Trifodoro.

Omero, Iliade cuenta con seis tipos de adición: dos intratextuales, que son las que describe Baricco en la cita, y cuatro paratextuales, que Baricco silencia, pero que también cumplen funciones y no debemos pasar por alto, pues justifican, dan pautas de lectura, modifican la manera en que el lector se aproxima a la obra. El siguiente cuadro resume estas adiciones.

Adiciones practicadas en la transformación de la *Ilíada* en *Omero, Iliade*

1. Las restauraciones que hacen surgir los matices «escondidos entre líneas», es decir, las palabras que se encuentran en cursiva en muchos capítulos de la narración
2. El capítulo entero narrado por Demódoco, en que se cuenta la caída de Troya
3. El nuevo título de la obra
4. Los títulos de cada capítulo
5. El prólogo

6. El epílogo

4.5.1.7.1. Restauraciones

Estas adiciones, que Baricco afirma que «estaban escondidas entre líneas», no es que estuvieran escondidas, sino que le parece conveniente añadirlas, bien para compensar los vacíos y las inconsistencias producidas por la transvocalización, bien para lograr una narración de tono subjetivo que redondee la personalidad, la perspectiva y la actitud hacia la narración de quienes cuentan la historia, haciéndola relevante para el oyente-lector, o, lo que es más importante, para poner de manifiesto información culturalmente relevante, en la línea de la traducción cultural que hace presente lo que el original significa de manera poco manifiesta.

Al final del primer capítulo, narrado por Criseida, Baricco ha añadido lo siguiente:

Potete immaginare cosa fu, poi, la mia vita? Ogni tanto sogno di polvere, armi, ricchezze e giovani eroi. È sempre lo stesso posto, in riva al mare. C'è odore di sangue e di uomini. Io vivo lì, e il re dei re butta al vento la sua vita e la sua gente, per me: per la mia bellezza e la mia grazia. Quando mi sveglio c'è mio padre, al mio fianco. Mi accarezza e mi dice: è tutto finito, figlia mia. Dormi. È tutto finito

Esta información no es relevante para el acontecer que sigue, no aporta datos, motivos o expectativas para con la narración de la cólera de Aquiles y la Guerra de Troya. Su función es humanizar al personaje, aportar la visión de una superviviente de un gran acontecimiento, mostrar que la experiencia vivida fue dura, traumática, relevante para su vida, y aportar datos de lo que para ella fue la experiencia de Troya: sangre, héroes, polvo, algo coherente con la narración general, pero útil sólo para redondear la perspectiva de la narradora homodiegética y concluir el capítulo con elegancia.

Es verdad, como afirma el autor, que Baricco intercala información de otras narraciones posteriores, lo cual introduciría en nuestro análisis algunos hipotextos menores (Apolodoro, Eurípides, Filóstrato, Trifiodoro), pero su presencia es verdaderamente poco significativa, utilizados sólo para remendar el texto ahí donde hacía falta: en lo sustantivo, el material narrativo proviene de la *Iliada*.

4.5.1.7.2. Capítulo final: Demódoco

La *Iliada* de Homero termina con los funerales de Héctor, que son la consecuencia de la resolución del resentimiento de Aquiles, tema que aglutina la narración de este poema épico. La fábula de *Omero, Iliade*, sin embargo, no termina ahí, pues Baricco añade la narración de la caída de Troya que cuenta el aedo Demódoco en la *Odisea*, cuando Odiseo se encuentra en la corte de los feacios, con la adición de algunos datos tomados de Trifiodoro.

El autor italiano se justifica de la siguiente manera: «pensando alla lettura pubblica, mi sembrava perfido non raccontare come quella fosse poi, finalmente, finita». Con esta adición de Demódoco, se rompe el equilibrio entre el comienzo *in medias res* (en el último año de la guerra, el día en que Aquiles y Agamenón entran en disputa, es decir, no desde el día en que empieza la

historia de Troya, con el rapto de Helena) y el final (el día en que Príamo recupera el cadáver de su hijo y se celebran los funerales), que ya no tiene esa cualidad *in medias res*. Ahora bien, la simetría no es más importante que la necesidad de satisfacer la imaginación popular, la concepción moderna del mito, que tiene muy presente el artificio del caballo de madera, el tan popular y representado episodio final de la caída de Troya, sin el cual la narración parecería incompleta a ojos del público general. Esto hace necesaria, para satisfacer las expectativas, la introducción del pasaje narrado por Demódoco, eso sí, con omisión de los episodios de Pentesilea y Memnón narrados en otras fuentes del ciclo troyano. Estos últimos episodios no son conocidos popularmente, y por ello Baricco no cree necesario incluirlos.

El hecho de añadir el capítulo «Demódoco» y omitir otros episodios del ciclo troyano pone en evidencia que las adaptaciones pueden construirse más sobre la memoria que se guarda de una obra que de la obra misma, tanto sobre un texto difuso, cultural, como sobre un texto real y concreto. Incluir el episodio del caballo de Troya, pero omitir los de Pentesilea y Memnón pone de manifiesto que se adapta desde una memoria, que capta la trama en una totalidad, y para una memoria, en la que vive la misma totalidad. En las *Efemérides* de Dictis, aparte de las ya mencionadas prosificación, escisión, transestilización y transvocalización, también se realizan añadidos al original homérico, tomados, al igual que *Omero, Iliade*, de otras fuentes que cuentan el ciclo troyano.

4.5.1.7.3. El nuevo título

Añadir paratextos puede constituir un procedimiento de adaptación, porque crea una pauta de lectura capaz de modificar la manera en que el lector se enfrenta al texto. Y el título, es, sin lugar a dudas, el paratexto más importante, por su visibilidad, por su posición primerísima y porque sintetiza las pretensiones del autor, resumiendo lo que el autor pretende que su obra sea, o al menos lo que quiere que el lector crea que es. El título es al contenido de la obra como una entrada de diccionario es a su definición, representa lo que el autor quiere que el lector crea que es lo que se va a encontrar. Por ello, el análisis del título da pistas sobre la funcionalidad de la obra y sobre las pretensiones de apropiación cultural que tiene el autor. Como el *Ulises* de Joyce, *Omero, Iliade* es un hipertexto autoproclamado, que manifiesta una relación clara con la *Iliada* de Homero. Ahora bien, cuál sea la naturaleza de esa relación por el título no se sabrá con exactitud, porque es intencionadamente ambiguo. Por un lado, parece afirmarse que el texto que se encontrará es la *Iliada* de Homero; por otro, el autor que figura en la tapa no es Homero, sino Baricco. No existen palabras en el título que sugieran que lo que el lector va a encontrar en el interior del libro no es exactamente la *Iliada*, pero tampoco se afirma que es la *Iliada*, porque el título incluye la palabra «Homero», como en la entrada de una enciclopedia en que las obras de Homero se listan tras su nombre: *Homero, Iliada; Homero, Odisea*, etcétera. El título contiene un pequeño juego alusivo al género no ficcional de la enciclopedia, sugiriendo que la obra es como el contenido que encontraríamos en una entrada enciclopédica, es decir, una especie de ventana a una paráfrasis. Hay una intención de dejar muy claro que el contenido es y no es la *Iliada*, y un libro que es y no es otro puede interpretarse como una versión, pero una versión hasta tal punto fiel y vehicular que no puede tener un título distinto del del original, y hasta tal punto novedosa

y autorial que necesita que un nuevo autor figure en la tapa del libro. Este juego de ambigüedades se verá roto con la lectura del prólogo, donde se explica la génesis del texto y se aclara su naturaleza.

4.5.1.7.4. Títulos de cada capítulo

La *Iliada* homérica, en sus versiones impresas, tal como se conocía en la Antigüedad, no titula sus cantos más que con el número o letra del alfabeto griego correspondiente, pero en la traducción de Ciani cada canto figura con un título que menciona el acontecimiento más importante, lo cual constituye una pauta y una ayuda a la lectura (y a la relectura, pues permite ubicar rápidamente los acontecimientos leídos anteriormente) que puede interpretarse como un gesto de adaptación. El canto primero, por ejemplo, se titula «L' Ira di Achille»; el decimosexto, «La morte di Patroclo»; el vigesimocuarto, «Il riscatto di Ettore». En la adaptación de Baricco, los títulos han sido eliminados y se han reemplazado por el nombre de la voz narradora correspondiente, para ser coincidentes con la transvocalización, descrita anteriormente.

El titular cada capítulo por la voz que narra es sintomático de la importancia que adquiere para Baricco la perspectivización. Esta clasificación del material, porque en eso, entre otras cosas, consiste poner títulos, consigue privilegiar la interpretación del contenido de cada capítulo como el testimonio de cada parte, poniendo el énfasis en el aspecto más significativo de la novelización polifónica: los personajes toman la posta para aportar sus testimonios, parciales, perspectivizados, incompletos, pero que en conjunto forman la *Iliada*. La clasificación del material privilegia la voz por sobre la historia: para Baricco es tan importante quién cuenta como lo que se cuenta.

Hay, en la clasificación del material por títulos, un aspecto que no coincide con el original: la *Iliada* tiene 24 cantos; *Omero, Iliade*, 17 capítulos, de los que el último no proviene del hipotexto principal. Ha habido, antes de la transvocalización, una separación del material basada en un acontecimiento aglutinante, completamente independiente de la clasificación por cantos del original. Para el autor italiano, hay en la *Iliada* 16 acontecimientos, cada uno de los cuales puede ponerse a cargo de una o más voces. Es entonces cuando se bautiza cada capítulo, pero no por el nombre del acontecimiento narrado, como podría ser «Muerte de Héctor», sino por el nombre de la persona que lo cuenta: «Andrómaca». Las consecuencias para con la lectura no son de poca importancia, porque un nombre de un personaje como «Andrómaca» es sólo un nombre y no aporta mayores datos sobre la peripecia que se va a contar, en tanto que el nombre del acontecimiento narrado, como podría ser «Muerte de Héctor», adelantaría una cantidad muy importante de información, diría qué es lo que va a ocurrir, señalaría un desenlace, algo contraproducente para una concepción de la narración en que la sorpresa dramática es un componente importante, sobre todo para un público lector que no conoce al detalle el acontecer de la *Iliada* y que prefiere conocerlo no por los títulos de los capítulos, sino por el texto en sí, por la narración a cargo de sus protagonistas. En la siguiente tabla comparo la distribución del material narrativo.

Correspondencia* entre episodios de la <i>Iliada</i> y <i>Omero, Iliade</i>
--

<i>Iliade, de Maria Grazia Ciani</i>	<i>Omero, Iliade, de Alessandro Baricco</i>
-	<i>Premessa</i>
CANTO I, «L' IRA DI ACHILLE»	1. Criseide
CANTO II, «LA RASSEGNA DEGLI ESERCITI»	2. Tersite
CANTO III, «IL DUELLO PER ELENA»	3. Elena
CANTO IV, «LA BATTAGLIA» CANTO V, «DIOMEDE FIGLIO DI TIDEO»	4. Pàndaro, Enea
CANTO VI, «ETTORE E ANDROMACA»	5. La nutrice
CANTO VII, «ETTORE E AIACE» CANTO VIII, «LA DISFATTA DEGLI ACHEI»	6. Nestore
CANTO IX, «L' AMBASCIATA AD ACHILLE»	7. Achille
CANTO X, «DOLONE IL LUPO»	8. Diomede, Ulisse
CANTO XI, «UNA GIORNATA DI LOTTA» CANTO XII, «L' ASSALTO AL MURO DEGLI ACHEI»	9. Patroclo
CANTO XIII, «LA BATTAGLIA ALLE NAVI (1)» CANTO XIV, «LA BATTAGLIA ALLE NAVI (2)» CANTO XV, «LA BATTAGLIA ALLE NAVI (3)»	10. Sarpedonte, Aice di Telamone, Ettore
CANTO XVI, «LA MORTE DI PATROCLO»	11. Fenice
CANTO XVII, «LA LOTTA PER PATROCLO» CANTO XVIII, «LE ARMI DI EFESTO»	12. Antìloco
CANTO XIX, «FINE DELL' IRA» CANTO XX, «IL RITORNO DI ACHILLE»	13. Agamennone
CANTO XXI, «LA BATTAGLIA AL FIUME»	14. Il fiume
CANTO XXII, «LA MORTE DI ETTORE»	15. Andromaca
CANTO XXIII, «I GIOCHI PER PATROCLO» CANTO XXIV, «IL RISCATTO DI ETTORE»	16. Priamo
-	17. Demòdoco
-	<i>Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra</i>
* En algunos casos, la correspondencia es solo aproximada, puesto que la distribución del material no hace coincidir siempre el material narrativo completo de los capítulos con la fábula contenida en los cantos originales, debido a las prolepsis y analepsis.	

4.5.1.7.5. Prólogo

La narración de *Omero, Iliade* está antecedita por un prólogo en que Alessandro Baricco cuenta, en primer lugar, cómo surgió la idea de elaborar el texto de la obra. A continuación describe y justifica cada una de las intervenciones que ha realizado para convertir la traducción de la *Iliada* de Ciani en *Omero, Iliade*. Finalmente, se despide agradeciendo a quienes lo ayudaron a sacar adelante su proyecto. Se trata de un texto breve (cuatro páginas), proporcional a la longitud total

de la obra, que no se percibe como un obstáculo para la lectura, y que más bien despierta el interés por lo que viene a continuación.

El prólogo es un paratexto que explica el texto, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector. Es sumamente retórico: justifica, explica, predispone, capta la benevolencia del lector. Por un lado, hay una satisfacción de la deontología de la adaptación, de la que he hablado en el marco teórico, puesto que se declara en qué términos el texto es adaptación. Por otro lado, se declara el propósito, el *skopós*, que es coincidente con el de la obra original. Se pretende lograr una narración emotiva, que no deje indiferente al lector-oyente, pero con medios enteramente diferentes de los del original, y hay una exposición detallada de dichos medios. La sencillez, aparente sinceridad y claridad de la exposición crean en el lector una buena disposición para con lo que vendrá. Toda obra, para suscitar interés en el lector, debe poseer algo conocido y algo novedoso; en el prólogo, Baricco describe exactamente en qué consistirá lo conocido y en qué lo novedoso y, por lo tanto, hace nacer el interés.

La interpretación inmediata que puede extraerse de la lectura del prólogo es que el texto con el que lector se encontrará a continuación es, en resumen, una *Iliada* fiel en el argumento al original, y por lo tanto en buena medida equivalente; pero con todas las virtudes musicales de los textos hechos para la representación oral, algo que las traducciones en prosa no poseen; mucho más breve que el original, es decir, compatible con la paciencia del lector contemporáneo; libre de repeticiones que no aportan nada al sentido y expurgada de innecesarias e inverosímiles apariciones de los dioses; con un estilo vivo, sin arcaísmos, con el ritmo y la música propios de nuestro tiempo; con una narración no impersonal como en el original, sino cercana y atractiva, y mucho más completa que la narración original, la cual silenciaba matices y omitía el imprescindible episodio del caballo de madera. Para quienes conocen la obra original, con esta descripción se ha despertado la curiosidad de cómo es el resultado de las intervenciones practicadas; para quien no lo ha leído, las características descritas son atractivas y despiertan el interés por la obra. En cualquier caso, y aunque no se diga explícitamente, por medio de toda esta comparación con el original, de toda esta superación de los obstáculos del hipotexto, lo que hace el autor italiano es dar a entender que el resultado es superior a la *Iliada*, pero con la claridad y humildad de un artesano que lo único que ha hecho es practicar una serie de modificaciones hasta cierto punto naturales, exigidas más por el texto mismo que por su voluntad.

4.5.1.7.6. Epílogo

El texto literario está seguido de una apostilla titulada «Un' altra bellezza. Postilla sulla guerra», de siete páginas, no tan breve como el prólogo, que termina por enmarcar el texto entre dos paratextos. En ella, Baricco se propone conferir a su texto una justificación que lo haga relevante para nuestros tiempos, que establezca la manera correcta de interpretarlo y que explique de qué manera es útil para la sociedad. Se trata de una explicación de por qué los contenidos de la *Iliada* y, por extensión, de *Omero, Iliade*, son importantes, a pesar de la distancia temporal. Esta apostilla es complementaria del texto del prólogo y cumple con un cometido que se pasó anteriormente por alto, al destacar solamente las características de *Omero, Iliade* con respecto a la *Iliada*: ver cuál es la relación de la *Iliada* y su universo con el mundo exterior, completando la vinculación entre

la obra de Baricco y la realidad. En el prólogo Baricco le dijo al lector cuál era la relación entre *Omero, Iliade* y la *Iliada*; la apostilla, cuál es la relación entre la *Iliada* y el mundo. Baricco otorga un carácter esencial al rasgo combativo de la humanidad, lo cual hace que la *Iliada* —y, por extensión, *Omero, Iliade*— posea, a su vez, un carácter esencial entre las letras humanas.

El autor italiano sostiene que la *Iliada* es una prueba de que hay belleza en la guerra: cada muerte es un altar, existe fascinación por las armas y por la estética del cuerpo humano que batalla, existe sapiencia en ese matarse, en ese herirse. Por milenios la guerra ha sido el ámbito en que la intensidad de la vida ha sido más manifiesta, donde la vida deja correr su potencia y verdad, algo que la vida cotidiana no es capaz de mostrar. Desde el punto de vista de la *Iliada*, no hay otra forma de existir verdaderamente que hacer la guerra.

Para Baricco el mensaje que debe extraerse, la utilidad que debe desprenderse de la lectura, no es que debamos ser simplemente más pacifistas, sino que debemos encontrar una belleza independiente de la que se encuentra en la guerra, algo que ponga a prueba nuestra existencia sin recurrir a la guerra, cambiar el propio destino sin apoderarse del destino de otros. La tesis final de este texto de Baricco es que la guerra es bella por su intensidad; su función, invitarnos a buscar una belleza moderna superior a la de aquella. El prólogo consiguió que el lector fuera dócil y prestara atención; el texto lo entretuvo y deleitó; la apostilla le explica por qué esa disposición y deleite tienen sentido e indica por qué son importantes.

4.5.1.8. Procedimientos generales de adaptación

Ahora contextualizaré los procedimientos de adaptación ya descritos en el marco de los más utilizados. Según el modo (Baker 2009: 4-5), los procedimientos de adaptación pueden clasificarse de la siguiente manera:

- *Transcripción del original.* El texto se acompaña de una reproducción de una parte del texto en lengua original, acompañado de una traducción literal. Este procedimiento suele emplearse en textos literarios universitarios, que se valen de ediciones bilingües o amplios comentarios. *Omero, Iliade* no es un texto universitario, y su comparación con una traducción habría sido inviable, por la disposición no correspondiente del texto.
- *Omisión o escisión.* Se elimina o se hace implícita una parte del texto. Es un procedimiento frecuente en la adaptación de Baricco, como ya he descrito.
- *Expansión.* Se añade o se hace explícita información de la fuente, ya en el cuerpo principal del texto, ya en prólogos, pies a pie de página o glosarios. El autor italiano tiende a resumir y cortar más que a expandir, pero algunas de las restauraciones y añadidos, responden a la necesidad de presentar a los personajes, para que el lector u oyente sepa con certeza quién está hablando.
- *Exoticismo.* Se sustituye la jerga, las formas dialectales, los arcaísmos, las palabras sin sentido, etc. con equivalentes en la lengua de llegada. Como mostrado al tratar la transestilización, este es un procedimiento ampliamente empleado en *Omero, Iliade*.
- *Actualización.* Se reemplazan los datos o la información desactualizada por un equivalente moderno. No hay en el original características que merezcan actualización en este plano, porque Baricco busca mantener tanto el universo de discurso como la distancia temporal.

- *Adecuación situacional o cultural.* Se recrea un contexto más familiar o culturalmente más apropiado para la perspectiva del nuevo destinatario. El plan de adaptación de Baricco no pretende sustituir contextos, sino solamente modificar aspectos formales, manteniendo las características de la cultura original.
- *Creación.* Consiste en un reemplazo más global del original con un texto que preserva sólo el mensaje, las ideas o las funciones del original. Se han dado casos en la obra de Baricco, como he explicado al tratar las adiciones.

Puesto que el operado en *Omero, Iliade* es un proceso de transformación en que no se ven alteradas las coordenadas espaciotemporales y los acontecimientos son los mismos (con excepción del último capítulo), puede clasificarse como una transposición homodiégetica, en el sentido que Genette da al término (1989: 377-378). Las transformaciones tampoco responden a un deseo de transmotivar la obra, es decir, de agregar o suprimir los móviles que explican y justifican la acción (Genette 1989: 409-410), sino de hacerlo formalmente más accesible a su destinatario.

La especificidad del destinatario determina los procedimientos de adaptación que se emplean. En literatura infantil se adapta para un lector poco cualificado. Las características del receptor infantil y el receptor popular tienen mucho en común; de ahí que *Omero, Iliade* posea ciertas características comunes con adaptaciones infantiles de la *Iliada*. Como afirma Sotomayor (1995: 224-225), «puesto que se trata, en todos los casos, ya sean jóvenes o adultos (estos, lectores no profesionales), de receptores con una limitada competencia literaria, los mecanismos de transformación más utilizados son los que simplifican, reducen o estimulan la respuesta afectiva, entre ellos, la supresión de episodios o historias secundarias, la eliminación de frase, la concisión del lenguaje, la sustitución de narración por diálogo, o del modo indirecto por el modo directo, la introducción de elementos familiares y cercanos al lector (personajes, lugares, situaciones) en forma de añadidos o continuaciones, el resumen de la historia a partir de sus momentos principales, la transformación de la forma narrativa en dramática (con acción directa y diálogo) o poética (con musicalidad y ritmo), la reescritura burlesca y desmitificadora.» En la siguiente tabla examino cuáles de estos mecanismos han sido puestos en práctica en el proceso de construcción de *Omero, Iliade*.

Mecanismos de transformación en la adaptación literaria	
Mecanismos de transformación comunes	Mecanismos de transformación empleados en <i>Omero, Iliade</i>
Supresión de episodios o historias secundarias	Sí, ampliamente utilizado
Eliminación de frases y concisión del lenguaje	Sí, ampliamente utilizado
Sustitución de narración por diálogo	No exactamente, pero la transvocalización a la primera persona, puesto que acarrea simplificación, es hasta cierto punto equivalente

Sustitución del modo indirecto por el modo directo	Sí, sobre todo gracias a la transvocalización: la primera persona implica que se expresen las palabras tal cual las piensa o dice el protagonista
Introducción de elementos familiares y cercanos al lector	Sí, si se considera que la adición del episodio del caballo de madera es un elemento familiar y cercano
Resumen de la historia a partir de sus momentos principales	No
Transformación de la forma narrativa en dramática	Sólo en la medida en que la transvocalización se entienda como dramatización y se tengan en cuenta las características aptas para la representación
Reescritura burlesca y desmitificadora	No

La principal consecuencia del empleo de estos mecanismos es, justamente, la estimulación de la respuesta afectiva, la cual se busca especialmente en la novela infantil. Laparra (Sotomayor 1995) propone, para la novela infantil, una serie de rasgos que se cumplen parcialmente en *Omero, Iliade* y que recojo en la siguiente tabla.

Rasgos de adaptación infantil en <i>Omero, Iliade</i>	
Rasgo	Cumplimiento en <i>Omero, Iliade</i>
Fácil de leer	Sí, gracias a las modificaciones estilísticas
Breve	Sí, con una reducción a menos de un tercio del original
Con ilustraciones	No, porque es una característica propia, aunque no exclusiva, de la novela infantil
Vinculada de algún modo con la novela de aventuras	No en su conjunto, pero episodios como el del caballo de madera, en que se ven las astucias de los protagonistas, acercan la obra al género de aventuras
Con personajes que estén en el imaginario colectivo	Sí, y no sólo en el imaginario, sino en el lenguaje (frases como «mi talón de Aquiles», «Troya no se tomó en un día», etc.)
Numerosos diálogos directos	No. Hay abundante diálogo, pero no presentado de manera directa, ya que la narración en primera persona es más compatible con el diálogo indirecto
Narrada por uno de sus protagonistas	Sí, y no por uno sino por muchos, casi todos
Destinada al placer	Sí. Es el objetivo principal de la adaptación

Toda adaptación encaminada a que la lectura resulte «fácil» y placentera estará emparentada con la adaptación infantil. Por lo que sostienen Laparra y Sotomayor (1995), el consenso tácito para que una lectura sea «fácil» pasa, en primer lugar, por la limitación de la extensión, una lectura posible que no debe sobrepasar una limitada extensión. Parte del mérito de Baricco radica en

simplificar el estilo sin echar a perder la grandiosidad del original: conserva el tono solemne, serio, épico. Las diferencias entre la adaptación infantil y la adaptación popular están relacionadas, fundamentalmente, con aspectos morales. En *Omero, Iliade* no hay una manipulación ideológica propia de la actividad educativa, no se censuran las escenas violentas y sí se mantiene el universo de discurso, no como en la traducción de La Motte, *ad usum Delphini*. No hay una adaptación moral: los personajes que son terribles ejemplos morales en el hipotexto siguen siéndolo en la misma medida en el texto resultante: Agamenón es soberbio y avaricioso, Aquiles es egoísta y sanguinario, Tersites es maldiciente y cobarde, etcétera.

4.5.2. *Omero, Iliade* y la novelización de una epopeya

Baricco puede que no sea consciente de ello —o puede que lo dé por supuesto, pero en todo caso no lo afirma a las claras en su prólogo— que el resultado de la serie de intervenciones formales y declaradas en él es la transformación de una epopeya en una novela. Si bien cita a Lukács («il romanzo è l' epopea del mondo disertato dagli dei») cuando explica la eliminación de las intervenciones de los dioses, nunca dice explícitamente «decidí convertir la *Iliada* en una novela». Sin embargo, es esa conversión la principal consecuencia de dichas intervenciones, y la explicaré en esta parte del trabajo, en que mostraré cómo muchas de las modificaciones que introduce Baricco en el texto responden a la eliminación de la distancia entre el narrador y el narratario, a la creación de una cercanía que permita que el personaje hable en voz baja, no con gritos estentóreos, como en la epopeya.

Para proseguir con la adscripción genérica de *Omero, Iliade*, que ha dejado de ser epopeya para convertirse en una obra de un género narrativo moderno, conviene determinar si se trata de un cuento largo, una *nouvelle* o una novela. Según Rodríguez Pequeño (1995: 125), salvo la extensión, entre la novela corta y el cuento no hay diferencias fundamentales: en ambos casos la estructura de conjunto referencial presenta una sola acción, que no admite digresiones, pero en la novela corta es un poco más larga. La macroestructura (Albaladejo 1986: 298-300) determina la manifestación textual lineal y la microestructura, y en *Omero, Iliade*, la riqueza semántica, la multiplicidad de acciones y la complejidad de mundos de personajes y descripciones la alejan de los géneros breves.

Como hemos visto en la tabla que establece las correspondencias entre los cantos de la *Iliada* y la adaptación de Baricco, tanto en la traducción de Ciani como en la adaptación de Baricco hay una tendencia a concebir y reformar el material narrativo iliádico en episodios. La traducción no altera la distribución del material, pero titula cada uno de los cantos en torno a un hecho principal. La versión de Baricco ya es totalmente episódica, es decir, resalta la agrupación de los hechos para conformar subunidades constitutivas que en la epopeya de alguna manera existen, pero que son más propias de nuestra manera contemporánea, novelística, dramática y orgánica, de entender la literatura. No quisiera extenderme demasiado en este punto, pero es importante considerar la problemática del concepto de episodio, como hace Stephen Minta (2007: 97) en su análisis del *Ulises* de Joyce:

The term 'episode' comes into English in the seventeenth century. The OED defines it as 'an incidental narrative or digression in a poem, story, etc., separable from the main subject, yet arising naturally from it', and gives the first recorded use as that of Dryden in 1679. From 1915, a new sense is listed: 'Each of the instalments into which a film, television or radio drama, etc. is divided for transmitting as a series'. Though *Ulysses* was first published in serial form, from 1918, it is with the first of these two definitions that we are concerned. Curiously, there has been relatively little critical interest in the nature of the episode as genre. What constitutes an episode? What influences subsequent writers to make an 'episode' from material they find in Homer?

Para Mintz, pues, el episodio es un género, y un género problemático, en tanto puede ser tanto una digresión como parte del tronco esencial de una historia. En Baricco, las digresiones han desaparecido y permanece el esbelto hilo conductor, de forma que todos los episodios pueden entenderse en el sentido más moderno, como una entrega con independencia relativa pero formante de la columna vertebral. Esta característica emparenta la novela de Baricco con la novela corta, menos proclive a la digresión. Sin embargo, por su extensión, variedad de personajes y complejidad polifónica conviene seguir considerándola una novela en toda regla.

4.5.2.1. Funciones de la epopeya y la novela

Para García Berrio (2006: 302), la principal función de la *Iliada*, obra épica por excelencia, es la exaltación familiar de la *gentilitas*, vinculada a la conjuración por la memoria literaria de la formidable amenaza de la extinción mortal, y da como prueba de ello que la narración de la *Iliada* «se concreta casi exclusivamente en una relación minuciosa y reiterativa de los nombres de guerreros muertos de uno y otro bando en las feroces razias exterminadoras» de los principales héroes y que a la caída mortal de cada joven cuerpo armado «se reitera indefectiblemente, junto al nombre extinguido por la muerte, la noticia puntual de su filiación.» Dicha exaltación familiar de los logros de la nobleza es, efectivamente, uno de los impulsos de la epopeya clásica, y en la novela moderna tal exaltación se encuentra, si no totalmente ausente, sí en un plano muy secundario. Ahora bien, de *Omero, Iliade*, que elimina una parte importante de los catálogos de muertos de las razias exterminadoras de la *Iliada*, pero conserva con bastante exactitud el argumento, difícilmente puede decirse que deje de exaltar los valores heroicos de sus protagonistas, pero es evidente que se han producido cambios en el objetivo de la narración.

En opinión de García Berrio (2006: 303), la novela representa el modo de expresión de la modernidad artística por excelencia, ha nacido como sustituta de la epopeya en el sistema literario y se dirige a un público muy distinto del de las epopeyas clásicas. Atribuye a Bajtín la idea de que «el texto de la novela facilita la sustitución de la voz única del autor por una representativa polifonía de la nueva sociedad, culta y burguesa, de voces constituidas en el conjunto social». El hecho de que *Omero, Iliade* se dirija a un público diferente del de las epopeyas clásicas ya lo he tratado, pero el hecho de que la polifonía facilite la expresión de una nueva sociedad sí merece un desarrollo, porque en este punto Baricco ha transformado la *Iliada* radicalmente, dando voz a personajes que, en la epopeya, no la tienen de la misma manera. No es casual que los capítulos (que ya no son cantos) se nombran por el personaje que los narra, no por los acontecimientos

relatados en ellos, como cabría esperar. Lo que Baricco busca es poner de relieve la subjetividad y la polifonía de la narración.

En el primer capítulo, «Criseide», de la novela de Baricco conocemos el punto de vista de Criseida, mujer y esclava, hija del sacerdote Crises y origen de la disputa entre Aquiles y Agamenón. En la *Iliada* las pocas mujeres que hablan son de alta cuna (p. ej., en el canto tercero, Helena; en el sexto, Andrómaca) y si participan es para dar pie a que se manifiesten los varones heroicos (p. ej., en el canto sexto, Héctor) o a petición de un noble que quiere obtener de ellas alguna información (p. ej., en el canto tercero, Helena, que describe a Príamo los caudillos aqueos desde la muralla, y su finalidad es justamente hacer un catálogo heroico que exalte las virtudes de los hombres), pero nunca en el silencio de su propia subjetividad, desde sus propios intereses, miedos y esperanzas.

En el segundo capítulo, «Tersite», conocemos el punto de vista de Tersites, el menos aristocrático de todos los griegos: contrahecho, gibado, tuerto, bufo, maldiciente, poco elocuente y naturalmente marginado de entre los griegos en la *Iliada*, porque quiere volver a casa e interrumpir el sitio de Troya, haciendo gala de su cobardía o pacifismo, según se mire. Homero le da una voz (II, 212 y ss.), pero solamente para ridiculizarlo delante de Agamenón y Odiseo.

En Homero es un personaje grotesco, que existe sólo para ser ridiculizado, derrotado y silenciado, con la reafirmación de las virtudes aristocráticas opuestas: los nobles propósitos, la elocuencia de los nobles, la búsqueda de la gloria, la belleza interior unida a la exterior, entre otras. Baricco, al dar cierto relieve a su perspectiva, termina enfatizando las notas positivas de pacifismo que hay en su discurso, sobre todo gracias a las «restauraciones» que incorpora.

En el tercer capítulo, «Elena», Baricco hace hablar a Helena, causante de la guerra, quizá el personaje de la Antigüedad clásica más denostado y típicamente funesto, al punto de que era un habitual ejercicio de retórica la acusación en el juicio simulado a Helena (como puede leerse en el justamente célebre *Elogio de Helena* de Gorgias, en el que el sofista realiza una defensa de la causante de la guerra). Helena cuenta cómo le explica al rey Príamo quiénes son los caudillos aqueos en el celeberrimo pasaje de la contemplación desde la muralla, el duelo entre Paris y Menelao y cómo una mujer (en la *Iliada* no es otra que Afrodita disfrazada), la conduce a manos de Paris, que fue rescatado de la muerte por su protectora divina.

En el cuarto capítulo, «Pándaro, Enea», Baricco hace hablar a Pándaro, el traidor que viola la tregua y desencadena la guerra tras la desaparición de Paris, un personaje que traiciona el honor guerrero. Otra vez, el añadido de Baricco (en cursiva) es importante, porque es la justificación, la defensa del transgresor: su intención era acabar con la guerra matando al pretendiente y le atraía la gloria de ser quien acabase con la guerra. Cuenta todos los acontecimientos que protagoniza, hasta su muerte, y en su postura hay un análisis de las motivaciones ausente en el texto de Homero, pero escondido entre sus pliegues. Como a otros personajes de la obra, se les otorga la licencia de narrar ya muertos, desde ultratumba.

En el quinto capítulo, «La nutrice», conocemos la perspectiva de la nodriza de Astianacte, un personaje sin nombre propio, femenino, ni semidivino ni mítico ni noble, que puede ser apreciado en una civilización como la nuestra: burguesa, con cabida para la intimidad privada, y permeable a valores distintos de los aristocráticos y a la voz de personas de otras clases sociales. La nodriza cuenta los acontecimientos domésticos cuando Héctor vuelve a casa y se encuentra

con Hécuba, Paris y Andrómaca. El encuentro entre los esposos, la advertencia de Andrómaca («la tua forza sarà la tua rovina») y el momento en que Héctor se pone el casco con el penacho. Se trata del punto de vista de una persona baja, al servicio de la Casa real de Troya, y aporta un tono de intimidad y confidencia que es ajeno a la narración objetiva y heroica propia de la epopeya.

Así pues, los cinco primeros capítulos, casi una tercera parte de la novela y la más señalada por su posición, nos muestran perspectivas no heroicas, no propiamente épicas. Después, debemos esperar al capítulo 14, «Il fiume», para conocer una perspectiva no heroica, o en todo caso no canónicamente heroica: la del río Escamandro que lucha con Aquiles, que tiene el atractivo de ser una historia puesta en boca de un ser fantástico. Si, como sostiene Rodríguez Pequeño (1995: 120), la diferencia entre una epopeya y un poema épico histórico radica en la presencia de lo sobrenatural, la expurgación de las intervenciones de los dioses acercaría la base heroica de *Omero, Iliade* al poema histórico, si no fuera porque el río Escamandro, personaje sobrenatural, se erige en protagonista-narrador en el capítulo 14.

Hay en Baricco claramente una intención de privilegiar las voces menores, de mostrar «el otro lado», las perspectivas menos heroicas, incluso forzando a los narradores a contar acontecimientos que no pudieron conocer o conocieron peor que otros personajes. No se trata simplemente de dar el punto de vista de los vencidos o de los ignorados: la *Iliada* misma es sorprendente porque, a pesar de ser una historia de los vencedores, reparte equitativamente la simpatía con troyanos y aqueos, característica felizmente conservada en la adaptación de Baricco. En *Omero, Iliade* también podemos encontrar una clara intención de introducir variedad, para aligerar la narración con colores nuevos, y quizá esa sea la otra función principal de la polifonía de narradores. Todas las voces empleadas tienen algo de particular, algo que las dota de un atractivo novelístico: voces fantásticas; voces de lo privado, que ven lo que no se ha visto en el campo de batalla; voces femeninas; voces marginadas, etcétera. Estos narradores constituyen el aporte novelístico de Baricco y serán el contrapunto del grueso de la narración, puesta en boca de héroes que narran lo sucedido en el campo de batalla.

Para García Berrio (2006: 304), la «transformación de las epopeyas clásicas, medievales y tardías en el género masivamente dominante de la novela no puede justificarse sino a través de una modificación (masivamente decisiva) de toda la sociedad que produce y demanda el nuevo género», lo cual está vinculado a la transición del héroe épico, trazada por Northrop Frye (semidivino, mítico o noble) de la epopeya al protagonista burgués, o incluso degradado o grotesco. Desde Cervantes, los protagonistas novelescos modernos adquieren la «completez abdominal, sexual y digestiva, de una humanidad desinhibida y descubierta en todos sus registros». Se ha pasado de la cultura elitista a la cultura popular. Para estos teóricos, el *Quijote*, primera novela moderna, mantiene una capacidad de representación polifónico-social con ecos de la regulación general decorosa del arte clásico, con la gradación de estilos correspondiente a la verosimilitud de la cultura y rango social de los personajes y al tono emocional implicado en cada situación de la acción. Es verdad que la existencia y auge de un nuevo género responde a una modificación de la sociedad y que los personajes de la novela, a diferencia de los de la epopeya, incluyen sus pasiones menos oficiales, más bajas, y no excluyen por principio absolutamente nada: en la novela no hay aspectos de la personalidad que deban necesariamente

omitirse, a no ser que las exigencias retóricas y de armonía de conjunto lo exijan. Como se ha podido observar en la descripción de los personajes narradores de los primeros capítulos, Baricco descubre al lector la perspectiva de aspectos de la humanidad distintos de la gloria y el heroísmo. Así pues, la capacidad de representación polifónico-social crea una verosimilitud en diversos registros, que acerca la obra de Baricco a la nueva sociedad que la va a recibir: se trata de una modificación narratológica (transvocalización) que crea personajes (p. Ej., la nodriza) o da un mayor relieve a personajes secundarios (p. Ej., Tersites), confiriendo a la obra (sin quitarle sus contenidos épicos) un carácter más novelístico, lo cual tiene como consecuencia el aumento de la cercanía con el receptor contemporáneo, que cuenta con un abanico de opciones en las que anclar su empatía.

4.5.2.2. La transformación de la epopeya en novela

El paso de epopeya occidental a novela es posible gracias a que aquella es un género envejecido y perfecto, con leyes estáticas y definidas, y este, un género vivo, en permanente transformación, y capaz de acoger bajo sus alas muy diversas formas genéricas. Esta flexibilidad, esta capacidad de la novela para convertirse en versión de otros muchos géneros —pues, ¿qué género histórico, dramático o narrativo, no puede convertirse en novela?— la hace particularmente interesante para el análisis de las relaciones hipertextuales, como la que ocurre entre *Omero*, *Iliade* y la *Iliada*. El estudio de géneros ya fijados es parecido al que se hace de las lenguas muertas; y el estudio de la novela es similar al estudio de las lenguas vivas y, además, jóvenes (Bajtín 1989: 450). Cabría agregar que no sólo el estudio, sino también la producción y lectura de géneros muertos o estáticos y definidos (es decir, ya no productivos, a la manera en que una posibilidad gramatical se trunca, como el caso de las conjugaciones del español en -er e -ir: existen y se mantienen, pero los verbos nuevos son todos, sin excepción, en -ar) mantiene una similitud con las lenguas muertas. De la misma manera, hay géneros estáticos que se leen, pero sus normas no son internalizadas por los creadores, y por lo tanto no se reproducen. La transformación de la *Iliada* a *Omero*, *Iliade* responde a la intención de dotar de vida, de funcionalidad, a unos contenidos enterrados en un género si no muerto, ya que el acta de defunción de un texto en tiempos intertextuales es un absurdo, al menos poco productivo. Como he apuntado en otros lugares de este trabajo y repasaré en el análisis de *War Music*, la epopeya sigue viva de tres maneras, una plena y dos parciales: 1) como canción heroica en civilizaciones no occidentales con fuertes componentes orales, como la *Epopeya de Sundiata* para los mandigos, de tipo folclórico; 2) en juegos intertextuales posmodernos, como marco genérico o alusivo, para obras no propiamente épicas que buscan asociar sus narraciones al heroísmo, a valores culturales clásicos o motivos homéricos, como *Omeros* de Walcott y *Viaje a la India* de Tavares, cuyo estatuto genérico es discutible; 3) en la narrativa de mundos imaginarios, de fantasía medieval, géneros fundamentalmente evasivos muy alejados de la función social original de la epopeya y cuyos referentes no son historia y la mitología concretas de los pueblos a los que van dirigidas, sino que, aunque quizá inspirados en ellos, no provienen del repertorio de tradiciones, leyendas y folclor sino que los mezclan creativa e interculturalmente, de modo que el énfasis no está en su tradición, en su conservación, sino en su reinención creativa. No parece haber obras

contemporáneas occidentales en que la epopeya surja de manera natural como opción temático-formal, lo cual se debe a que nuestra civilización ya no es oral y no alberga la necesidad de perpetuación del legado cultural mediante el verso mnemotécnico, el individuo se ha desligado de la colectividad para la configuración de su identidad, hay poca cabida para lo sobrenatural y divino, y no hay un espacio social para la celebración de los acontecimientos gloriosos de un pasado mítico, ni tienen sentido las miradas acríicas que no reevalúen el significado y la importancia de los referentes. No obstante, muchas epopeyas y obra épicas forman parte del canon y los planes de estudio de la gran mayoría de sistemas educativos occidentales, y son textos prestigiosos, traducidos incesantemente y con los que literatura de otros géneros busca constantemente emparentarse. De modo que la afirmación de que la epopeya o, más generalmente, la épica, está muerta, es al mismo tiempo falsa y verdadera.

Para Bajtín, la novela difícilmente puede insertarse en el sistema general de la literatura, organizado jerárquicamente, que posee fisonomías claras y precisas, y convive con dificultad con otros géneros, porque al no estar definida su función para el todo, no complementa ni armoniza. Bajtín escribe en un tiempo en que la novela estaba bastante menos encajada en el sistema literario, y la situación ha cambiado, pues este género ya posee un lugar en la jerarquía del sistema literario actual, lo cual no quiere decir, por supuesto, que haya perdido las características que Bajtín le atribuye: capacidad para parodiar otros géneros, desvelar el convencionalismo de las formas y el lenguaje de otros géneros, incluir a otros géneros en su propia estructura, interpretarlos, reacentuarlos (1989: 451). Aquí intento mostrar, precisamente, cómo *Omero, Iliade* incluye, interpreta y reacentúa la *Iliada*.

En las épocas de mayor dominio de la novela, casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, «se novelizan» (Bajtín 1989: 451-452). El nuestro es, qué duda cabe, un tiempo en que la novela impera, y por lo tanto noveliza en mayor medida, pues su preeminencia en el sistema literario le confiere esa voracidad que, combinada con su falta de reglas y su flexibilidad, le permite relaciones transtextuales de gran promiscuidad. Este es el caso de la creación de *Omero, Iliade*.

Si, por medio de una serie de modificaciones, una epopeya se ha hecho más libre y más plástica, su lengua se ha renovado, se ha dialogizado, y, sobre todo, ha incorporado «una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación» (Bajtín 1989: 452), puede considerarse que la mayor parte de los rasgos de adaptación de la obra de Homero consisten en una novelización, y es sobre esta premisa que he realizado el análisis que presento a continuación.

Las particularidades de la novela están condicionadas por un «determinado momento crucial en la historia de la sociedad europea: el paso de las condiciones de un estado socialmente cerrado, semipatriarcal y opaco, a las nuevas condiciones de las relaciones internacionales e interlingüísticas» (Bajtín 1989: 457), condiciones que evidentemente se han extremado con la globalización, definida como la intensificación y apertura de las relaciones internacionales, y la importancia del fenómeno del interlingüismo. La novela revela con mayor profundidad, sensibilidad y velocidad el proceso de formación de la realidad misma y expresa mejor que otros géneros las tendencias de evolución del mundo, pues ha sido producida por un mundo nuevo. Es el género con el que la gran mayoría de lectores se hallan familiarizados, el género que atrae

a su órbita a otros géneros y, finalmente, es el que se ha convertido, como querían Hegel y Blankenburg (Bajtín 1989: 455), para el mundo contemporáneo en lo que era la epopeya para el mundo antiguo, y por eso es el género al que Baricco atrae su adaptación. Un rasgo que aumenta la posibilidad de que la obra de Baricco pueda entenderse como un sucedáneo contemporáneo de la obra de Homero es que ha sido concebida, como la epopeya homérica, para su representación oral y solo secundariamente ha sido plasmada por escrito y divulgada de esa manera, de modo que, a pesar de su escrituralidad innegable, posee algunas huellas homéricas, perfectamente permitidas, como veremos más adelante, por la flexibilidad de la novela.

En la obra de Baricco, los tres rasgos esenciales de la epopeya (es decir, que su objeto es el pasado épico nacional y absoluto, su fuente es la tradición y la leyenda, y su universo está separado de la contemporaneidad por la distancia épica) (Bajtín 1989: 458) sufren algún tipo de transformación al novelizarse.

Para empezar, se pierde de vista la importancia de lo nacional, porque la narración focalizada en los personajes traslada la atención a las peripecias particulares y se trabaja la identificación y simpatía con el narrador. Lo importante es lo particular, la peripecia traumática, el recuerdo grabado en la memoria de los personajes.

En segundo lugar, a pesar de que la fuente de la historia de *Omero, Iliade* sigue siendo la tradición y la leyenda griegas, pues los hechos son esencialmente los mismos que los de la epopeya, los acontecimientos se narran como experiencias personales, desde el punto de vista de quien ha visto o vivido algo y quiere contarlo, lo cual no mantiene relación alguna con el punto de vista épico, que no narra ni lo visto ni lo vivido, sino lo que se sabe, lo que la musa permite recordar, lo que se estila contar, lo que forma parte de un patrimonio cultural nacional, un pasado inaccesible. Aunque se trate esencialmente de los mismos hechos, es distinto que los narre un aedo o un rapsodo de la Grecia antigua que un italiano del siglo XXI, cuya cultura, a pesar de estar nutrida de lo clásico, no es la misma y para quien esos referentes clásicos tienen otras resonancias.

Finalmente, el universo de *Omero, Iliade*, a pesar de ubicarse claramente en un pasado, ya no tiene lugar en un pasado intemporal. El pasado se describe como algo inmediato, en parte gracias a que sale a flote la posición desde la que cada uno de los múltiples narradores cuenta la historia. Esto se debe parcialmente a que algunas veces las narraciones comienzan en presente (p. ej., los capítulos de Pándaro y Eneas, de la nodriza, de Patroclo). Hay un intento por representar los acontecimientos en el mismo nivel valorativo y temporal de los contemporáneos, como si las fuentes fueran la experiencia y la ficción personales, y por eso se da el tránsito de lo épico a lo novelesco. La frontera absoluta que separa lo narrado de todos los tiempos posteriores y al rapsoda de sus oyentes sólo es posible en una tercera persona, pues sólo así se puede poner de relieve el carácter absoluto, perfecto e intangible del pasado épico. Si el pasado épico es intangible y está fuera de la actividad humana, no debe ser tocado por voces humanas, «debe estar alejado de toda esfera de posible contacto con el presente en proceso de formación, imperfecto, y propicio, por lo tanto a reinterpretaciones y revaluaciones». La inmediatez y continuación que se ve en los capítulos con dos narradores alternantes (p. ej., Pándaro y Eneas, y Diomedes y Ulises) muestran el carácter pasajero, inestable e imperfecto del presente. La primera persona que elige Baricco para la narración, que además es múltiple y por lo tanto celebra la multiplicidad de puntos

de vista y la diversidad de interpretación humana, busca procurar justamente lo contrario: contacto, cercanía, además de, en lo que se refiere a fines meramente estilísticos, variedad y colorido.

La novela (Bajtín 1989: 466) está ligada a la palabra no oficial, al habla familiar, que es justamente lo que nos proporciona, por ejemplo, el punto de vista de la nodriza (que narra algo privado, femenino, subjetivo) en el quinto capítulo de *Omero, Iliade*, algo imposible para la epopeya y de gran valor para la novelización de Baricco. En el caso de la epopeya, la palabra se refiere a héroes que ya murieron, el punto de vista desde el que se narra los sitúa en un pasado inaccesible; pero en la novela los personajes que cuentan lo que han visto y vivido en muchos casos están vivos (en otros, Baricco se toma la licencia de que sea el muerto desde la ultratumba el que narre la historia), y el momento desde el que narran puede ser cualquiera posterior a la acción relatada, ya sea antes de que acabe la guerra o después, en situaciones comunicativas no precisadas, pero que podrían ir desde un flujo de consciencia no expresado hasta la narración que se hace frente a los amigos, al regresar a casa después de la guerra, o frente a los nietos, ya desde la vejez. Sin embargo, hay un capítulo que constituye una excepción a esta regla, y es la del aedo Demódoco, en un pasaje íntegramente añadido por Baricco, y de fuente variadas, pero básicamente la *Odisea*. En este capítulo, Demódoco cuenta cómo se hallaba él en la corte de los feacios cuando apareció un hombre, Odiseo, que le pidió que cantase el episodio del caballo de madera. El capítulo consiste en la repetición de lo que anteriormente le había recitado al sufridor Odiseo. La epopeya no permite, en ningún momento, situar el acto diegético del narrador externo, cuya voz es intemporal y ajena al lugar.

La fuerza creadora de la epopeya reside, y ello es coherente con las finalidades mnemotécnicas de la versificación en una civilización oral, en la conservación de la memoria, de lo glorioso heredado de los padres, de lo que se conserva con veneración, pues es inobjetable. La novela, según Bajtín (1989: 461), se define por la experiencia, el conocimiento y la práctica, y es propia de una civilización escrita, y para ello no hace falta el verso. Es por ello que la novela suele narrarse en prosa, y es por ello que el punto de partida que Baricco elige para su adaptación es una prosificación, una forma que encaje con el horizonte de expectativas, no produzca extrañeza alguna y sea capaz de conservar la fisonomía viva de la realidad. Como afirma Bajtín (1989: 464), no se puede ser grande en la propia época, pues la grandeza apela siempre a la posteridad. Si la finalidad es cantar a la gloria monumental de los antepasados, la voz del poeta debe colocarse en un plano futuro, lejos de esa posteridad, para que la representación artística esté *sub specie aeternitatis*. La novela representa su contemporaneidad en arcilla, pues no está hecha para ser recordada, sino vivida y transformada, remodelada por sus lectores; la epopeya, con la vista en la posteridad, representa su contemporaneidad en mármol.

El universo épico no admite puntos de vista ni valoraciones individuales, y reivindica una actitud de respeto total (Bajtín 1989: 462). ¿Qué cabida tiene entonces este género en nuestros tiempos posmodernos, en que el relativismo impone el imperio del punto de vista, en que la valoración individual es una obligación y nada es objeto de respeto total? En lo que se refiere a actitud hacia el mundo, la epopeya no es compatible con la modernidad, y por eso es necesario que una adaptación a nuestros tiempos implique la novelización, que es el género que encarna los valores y alberga las potencialidades de nuestros tiempos. Y una prueba de esto mismo es la existencia

de las adaptaciones, de la adaptación de Baricco: se respeta el objeto de representación (la fábula de Homero), pero no la palabra que lo representa (la elocución es de Baricco). La novela, históricamente, se ha apoyado ampliamente en formas extraartísticas de la vida personal y pública (cartas, diarios, —Richardson, en Rousseau, por ejemplo—), rebasando las fronteras de la especificidad artístico-literaria, que son históricas, no establecidas por los dioses. La adaptación de Baricco, en virtud de las amplias posibilidades formales de la novela, se apoya, por un lado, en lo que respecta al origen, en una epopeya, que hoy en día, aunque sea un género en desuso, sigue siendo literatura, pero que en el futuro, dependiendo del rumbo que adopte la creación literaria quizá se considere fuera del paradigma literario de la misma forma en que la historia o la oratoria judicial, por ejemplo, antes formaban parte de la literatura y hoy no. Por otro lado, la adaptación de Baricco, por sus características formales, se apoya en el monólogo dramático, se constituye a partir de la aglutinación de monólogos yseudodiálogos, pero el resultado de conjunto es una novela, de la misma forma en que hay novelas constituidas por cartas, diarios y otro tipo de textos no literarios.

La adaptación de Baricco es una desmitificación, pues arranca el objeto del plano alejado, destruyendo la distancia épica, y así «el objeto puede ser irrespetuosamente observado desde todos los ángulos; es más, el dorso, la parte de atrás del objeto (así como los elementos internos no destinados a ser expuestos) adquieren una especial importancia en dicho plano» (Bajtín 1989: 468-469). Como he expuesto anteriormente, lo que Baricco hace precisamente es plasmar la observación de un objeto (el acontecer de la *Ilíada*) desde muchos ángulos, muchos de ellos (como el de Pándaro, la nodriza o el río Escamandro) en directa subversión de la solemnidad épica, exponiendo lo que cree conveniente para crear la cercanía narrativa que permite que la obra sea disfrutada como novela. Baricco se desplaza libremente en el campo del mundo representado, haciendo que el lector y oyente de los capítulos-monólogos de *Omero, Iliade* se conviertan en contemporáneos del universo narrado.

Como bien señala Bajtín (1989: 473), la contemporaneidad de la narración no excluye la representación del pasado heroico. Por lejos que se encuentre de nosotros en el tiempo, el objeto está vinculado, por las continuas mutaciones temporales (que en *Omero, Iliade* abundan), al presente imperfecto del lector, donde se pierde la invariabilidad semántica del objeto, pues su sentido y su significación se renuevan, haciendo que la imagen artística se relacione con la vida en proceso de desarrollo, en el que lectores y autores estamos implicados (Bajtín 1989: 475). Por lo tanto, la novela es más apelativa que la epopeya; invade, implica, persuade, gracias a que existe una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto: lo representado, aunque lejano en el tiempo, está presente. Hay algún caso en *Omero, Iliade* (2004: 127) en que el narrador se dirige incluso a un hipotético oyente, en que dialoga con su narratario («Se non avete paura delle favole, ascoltate questa»), algo impensable para la epopeya, que sólo dialoga, invocándola, a la musa. Se trata de un texto añadido por Baricco y que pone en evidencia su intento de eliminar las distancias y hacer que el texto, mediante el uso del modo verbal imperativo, invada lo más posible el espacio de su receptor. Esta invasión del espacio del receptor, a través de narratarios interpelados, lo comparte con *War Music*, de Christopher Logue que analizaré más adelante. Si hay un narratario presente al que se puede dirigir el narrador en su contemporaneidad, es porque la narración está situada en una concreción espaciotemporal,

algo totalmente imposible en la epopeya, cuyo narrador omnisciente está la margen de las situaciones comunicativas específicas.

Como detallada Staiger (1966: 101-152) sobre lo épico, el carácter cerrado y, por definición, perfecto de la epopeya hace que esta sea completamente indiferente a cuestiones de perfección interna, relación entre su comienzo y final, dramatismo y tensión: si la estructura del todo se repite en cada parte, cada parte es perfecta. Leamos estas palabras de Bajtín (1989: 476-477):

La *Iliada* se presenta como un fragmento accidental del ciclo troyano. Su final (el funeral de Héctor) no podría constituir en ningún caso el final de una novela. Pero la perfección épica no sufre nada por ese motivo. El «interés» específico «por el final» — ¿cómo terminará la guerra?, ¿quién vencerá?, ¿qué le ocurrirá a Aquiles?, etc.— está totalmente excluido del material épico... El «interés» específico «por la continuación» (¿qué ocurrirá más adelante?) y el «interés por el final» (¿cómo terminará?) son sólo característicos de la novela, y posibles únicamente en la zona de acercamiento y contacto (son imposibles en la zona de la imagen alejada).

Efectivamente, en la epopeya no existen estas necesidades, entre otros motivos porque el público ya conoce la historia, que es patrimonial, legendaria. Para Staiger (1966: 117-126), el poeta épico no está interesado en el desenlace, ya que la narración de un hecho u otro no está al servicio del todo, sino que es un fin en sí misma; de ahí que cada parte sea autónoma y la terminación de una epopeya no sea demasiado poderosa ni atractiva, ni en la *Iliada* ni en la *Odisea*. Las epopeyas no concluyen en un punto cerrado, sino que meramente se interrumpen, y carecen de tensión expectante, porque desde el primer canto sabemos, como en la *Odisea*, cuál es el desenlace, porque es la voluntad de los dioses. El poeta invierte en la descripción de cada parte el tiempo necesario para que el oyente la fije en la memoria, y entonces pasa a la siguiente, prestando atención al hilo conductor, pero sin consciencia del conjunto.

En *Omero, Iliade*, sí que hay un interés por el final, y queda plasmado en que es justamente en esa posición donde Baricco, que hasta ese punto sólo había retocado el material homérico con restauraciones mínimas, se ve forzado a añadir material de otras obras y de su propia cosecha (todo el capítulo de Demódoco), para conferir un carácter completo, perfecto, a un género, la novela, que no tiene ese carácter por definición, sino que tiene que procurárselo con el sudor de su frente, con aspectos formales y de contenido que redondeen la acción. No es que una novela gane por nocaut, por un golpe de efecto, como un cuento, pero necesita que una mayor integración de las partes que la epopeya.

Un segundo fin de que Baricco añadiera este capítulo final es presentar una narración que en la mente del lector se corresponda con la versión que vagamente posee de la leyenda de la toma de Troya y que por lo tanto satisfaga sus expectativas sobre lo que es el tema troyano. A este respecto conviene señalar que actualmente probablemente la versión más difundida de la leyenda de Troya sea la película *Troy*, de Wolfgang Petersen, la cual, al igual que *Omero, Iliade*, no termina con los funerales de Héctor, sino que se extiende hasta la *Iliupersis*, pasando por alto los episodios de Memnón y Penthesilea, que son importantes en la leyenda de Troya que concebían los antiguos, pero no para los contemporáneos.

La ausencia de distancia y la existencia de una zona de contacto permite que se vivan las aventuras, que se produzca identificación con los héroes, que las historias de las novelas sean casi sustitutos de la propia existencia, nada de lo cual es posible (Bajtín 1989: 477) en los géneros distanciados, como la epopeya. Obsérvese la coincidencia entre esta identificación y cercanía con los objetivos que el escritor italiano describe en el prólogo.

Otro aspecto en que Baricco modifica características épicas para crear su novela es el del carácter completo y perfecto del héroe épico, características siempre exteriorizadas y siempre actualizadas, fuera de las cuales no hay nada. En *Omero, Iliade* hay narraciones que no están expresadas en voz alta, que muestran un universo interior, en planos diferentes del épico: el punto de vista que el héroe tiene de sí mismo y de lo que está sucediendo a veces no coincide por completo con el que otros tienen de él. Los personajes, al poner en sus propios labios sentimientos antes descritos por un narrador externo, pueden mostrarse muy diferentes con respecto a la descripción heroica y también con respecto a sí mismos en otros pasajes de la novela, según el punto de vista de otros personajes. Dice Bajtín (1989: 479) del hombre épico que «sólo ve en sí y sabe sobre sí lo que acerca de él ven y saben los demás. Todo lo que acerca de él puede decir otro —el autor—, puede decirlo él mismo, y viceversa. No hay en él nada que buscar, que adivinar; no puede ser desenmascarado ni provocado: está exteriorizado por completo, no tiene ni envoltura ni núcleo.» Esto cambia radicalmente en *Omero, Iliade*. Y de ello pueden encontrarse ejemplos en la narración del río Escamandro, que muestra el pensamiento de este personaje fantástico, discursivo, capaz de ver e interpretar el actuar de los demás, entender sus sentimientos, del que es poco probable que otros personajes o el lector siquiera sospechasen tales características; o la narración de la muerte de Héctor en boca de Andrómaca, su esposa, mucho menos despersonalizada, con conjeturas sobre los motivos que llevaron a Héctor a sacrificarse en vano por su patria y un carácter mucho más marcadamente sentimental que cuando narrada en la *Iliada*. En Homero, el héroe se muestra subyugado por su destino; en Baricco, la influencia del destino se diluye y sale a flote su humanidad, no se aprecia el carácter necesario y fatal de la epopeya: la peripecia de los personajes se ve como una aventura que actualiza determinadas potencias de su humanidad, pero no todas.

La novela se formó en el proceso de destrucción de la distancia épica, por medio de la familiarización del mundo y del hombre, del rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante (Bajtín 1989: 483). Baricco, al novelizar la *Iliada*, realiza este proceso, que se dio de manera colectiva, histórica y progresiva, de manera individual, para una obra concreta y en el lapso de un año.

Lukács sostiene que el verso épico crea distancias, que es un lugar en que se ordena la totalidad de la vida en tanto existencia feliz (1966: 60-61) y que la epopeya forma una totalidad de vida acabada en sí misma, en tanto que la novela busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida. Por ello, el héroe novelesco, a diferencia del épico, es un héroe que está siempre buscando (Lukács 1966: 63-64). La lógica de los acontecimientos de la epopeya es bastante infantil, en comparación con el de la novela, pues opera en un mundo en que la violación de las normas indiscutidas provoca necesariamente una venganza, que exige ser vengada a su vez, y así sucesivamente hasta el infinito. Sirvan como ejemplo la guerra misma, provocada por una venganza debida a un raptó, el castigo que Apolo impone a los griegos por haber raptado a la

hija de un sacerdote, las desdichas de Odiseo, producto de la venganza de Poseidón, que a su vez es consecuencia de que Odiseo cegara al Cíclope, y así sucesivamente. Este aspecto vengativo, bastante patente en la *Iliada* original debido a que los garantes de esta dinámica de soberbia y castigo son los dioses, en la versión de Baricco queda bastante difuminado, debido sobre todo a la ausencia del aparato divino. La relación entre los personajes y entre los personajes y el mundo es consecuencia de la libertad y la responsabilidad individual.

Una característica esencial de la epopeya es el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad, dado que el sistema de valores acabados y cerrado que define el universo épico cristalizado en el pasado remoto crea un todo demasiado orgánico para que en él un solo elemento esté en condiciones de aislarse conservando su vigor y convertirse en una personalidad. Por eso, el héroe de la epopeya no es jamás individuo (Lukács 1966: 70). Para el mundo épico no existe consciencia del «poder omnímodo de la ética que supone cada alma como una realidad singular e incomparable». Por muy clasicistas que seamos y por mucho que nos sintamos cerca del universo homérico, la relación que cualquier contemporáneo tiene con el acontecer de la *Iliada* o la *Odisea* es de relativa indiferencia afectiva, si la comparamos con la de un griego de tiempos arcaicos, porque no implica para ninguno de nosotros una vinculación a una comunidad.

La perspectivización de Baricco transforma a los personajes épicos y los provee de una individualidad, de una personalidad desligada del todo, y esos personajes despiertan nuestro interés como individualidades con un universo psicológico particular, bastante soterrado en la versión épica, salvo excepciones, como la Andrómaca que no quiere que Héctor parta para la batalla o el Príamo conflictuado ante la empresa que supondría intentar recuperar el cuerpo de su hijo. Con *Omero, Iliade*, prácticamente desaparece el complejo orgánico del pueblo griego en su lucha histórica con los troyanos: cobran relieve las historias e intereses particulares de cada individualidad. En la siguiente tabla comparo las principales características de la epopeya y la novela según la teoría de Bajtín.

Comparación de las características de la epopeya y la novela según la teoría de Bajtín		
	Epopeya	Novela
Características genéricas	Estática, definida	Móvil, flexible
Héroe	Formado e inmutable Heroico, elevado	En proceso de formación De rasgos mixtos, humano, complejo, bufo
Tiempo	Pasado	Contemporáneo
Productividad	No productiva	Productiva
Objeto	Pasado absoluto	Pasado relativo, presente, futuro
Fuente	Tradición, leyenda, mitología	Experiencia personal y libre ficción

Universo	Separado de la contemporaneidad, distancia épica	Unido a la contemporaneidad, con contacto con el presente
Materiales	Memoria	Experiencia, conocimiento, práctica

4.5.3. Auralidad en *Omero, Iliade*

En nuestros tiempos, la composición literaria es fundamentalmente escrita. Aunque muchos poetas, tengan muy presentes la prosodia e incluso reciten en voz alta durante la composición de sus versos, desde el punto de la creación lo escrito está casi siempre presente y la composición oral es una rareza, pues se aprecia mucho la posibilidad de rehacer, borrar, corregir, reordenar y alterar los textos con ayuda de la tecnología, tanto de los ordenadores como del lápiz y el papel. Además, los autores viven en una civilización en que la palabra literaria llega o bien digitalmente, o bien en tinta sobre papel, pero casi siempre de forma escrita. Incluso las interpretaciones performativas de la literatura, el teatro, las recitaciones y las lecturas públicas, suelen ampararse considerablemente en la escritura, por lo que rebosan de escrituralidad. Ahora bien, ello no significa que un poeta o narrador no pueda incorporar en su obra recursos estilísticos propios del mundo oral, diseñados para la escucha y la memoria, para estimular auditivamente a su oyente ideal. La oralidad desde el punto de vista recepción es lo que llamo auralidad.

En el siglo VIII antes de Cristo, fecha de la composición de las epopeyas homéricas, la civilización era en gran medida oral y tanto la *Iliada* como la *Odisea* son herederas de una larguísima tradición oral plasmada y fijada (aquella en mayor medida que esta) solo muy posteriormente por escrito, por lo que conservan innumerables rasgos de oralidad y composición repentizada, como la ausencia de estrofas, el verso hexamétrico, las escenas repetidas, la composición formular, que facilitaban la memorización y la improvisación; y, por supuesto, algunas incoherencias y lagunas, inevitables sin la ayuda de la escritura.

Así pues, en época moderna y contemporánea, cuando se traducen o reescriben estos poemas, existe la posibilidad de repetir o imitar estas características orales, o bien encontrar equivalentes funcionales de ellas que asemejen el hipertexto al hipotexto. Como veremos más adelante, esta conservación de epítetos, fórmulas y otras características orales, habitual en la traducción de Homero, es rara en lo que aquí llamo reescritura, y el asunto no es baladí, por cuanto la búsqueda de una equivalencia funcional, de la capacidad del texto de recrear el efecto literario, depende en gran medida de su funcionamiento en una recitación, en una situación de realización performativa delante de una audiencia. Solo las reescrituras más estrictas, aquellas que se asemejan a una traducción funcional de las epopeyas, porque están destinadas a su realización frente a una audiencia, emplean elementos aurales y crean un paisaje sonoro que recrea el de la epopeya griega.

4.5.3.1. Antecedentes de lo aural en la bibliografía de Baricco

Quisiera agregar aquí algunos apuntes contextuales sobre Baricco, lo aural y la música. Lo primero, que no puede obviarse, es que el escritor, antes de dedicarse a las letras, empezó su carrera como músico y ha ejercido de crítico musical (Marotta 2014: 281), por lo que es bastante entendible que preste particular atención a la posibilidad de que sus textos se escuchen de la mejor manera posible; el segundo, que en la bibliografía de Baricco *Omero, Iliade* tiene antecedentes aurales significativos, que ahora repasaré brevemente, ayudándome del artículo de Marotta (2014). El primero de ellos es su debut como escritor, *Castelli di rabbia* (1991), que Marotta describe así:

La música es la auténtica protagonista de su opera prima, *Castelli di rabbia*, tanto como elemento temático como, muy especialmente, por el ritmo que se siente en cada frase del texto; es un ritmo continuo, acelerado, que procede a borbotones, como un río y como una fuga barroca. Si las pasiones son la esencia de esta increíble novela, la música es su alma.

En esta obra tampoco es gratuito el tema del sonido, ya que hacen uso del «humanófono», un instrumento en cada nota la canta una persona entrenada diferente. El segundo es *Oceano mare* (1994), una obra absolutamente musical, creada a partir de frases paratácticas, repeticiones y asociaciones de palabras que buscan hacer mímica de los ritmos del oleaje. El tercero es *Novecento*, un caso de hibridación genérica en que la música está por doquier. El cuarto es *Seta*, considerado por la crítica como un poema en prosa por sus regularidades fónicas. La tesis de Silvina Voltarel (2013), que concibe *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* y *Seta* como una «trilogía de resonancias», recoge muchos apuntes sobre el manejo del callar y el hablar que apuntan a la recitación o lectura pública, como los espacios en blanco como pauta de lectura (2013: 8).

Las omisiones —que se refieren sobre todo al callar— se encuentran marcadas en los textos por los puntos suspensivos, el escamoteo de información, el silencio en el devenir musical, los vacíos que se incorporan en la trama o en la caracterización de los personajes, los blancos tipográficos de la página (*Castelli di rabbia*) o el lienzo en blanco del cuadro (*Oceano mare*); en definitiva, el decir y el callar como modos de dar cuenta de una realidad en fuga.

Incluso *City* (1999), que no parece construida con el mismo grado de atención a su dimensión sonora, será parte de un espectáculo de lectura y música en 2002 (Voltarel 2013: 16), el City Reading Project, un espectáculo de lectura musical de algunos pasajes de la novela. A este respecto, dice Voltarel lo siguiente (2013: 16):

En noviembre de 2002, en el Teatro Valle de Roma, presenta el City Reading Project. Nove notti, cento pagine, un espectáculo concebido como una lectura musical que intenta buscar la dimensión sonora de la página literaria, a través de música y voces de escritores y jóvenes actores de teatro italianos, con música del dúo francés Air y de Giovanni Sollima; en 2003 presenta el CD de dicho trabajo.

Voltarel (2013: 86-87) recuerda el valor de la música y lo inasible en la poética de Baricco y recoge palabras suyas:

La música –en *Castelli di rabbia*– y la pintura –en *Oceano mare*– simbolizan el arte en relación con la palabra. Codifican otros modos de decir y también de callar. Ambas manifestaciones son inasibles. Mientras en *Castelli di rabbia* la palabra es aniquilamiento y expresión de teatralidad, en *Oceano mare* toma más significación lo dicho y lo no dicho.

La poética musical de Baricco queda absolutamente clara en la entrevista que Gustavo Tatis Guerra le hace para *El Universal* (2011). Dice el escritor italiano:

Escribir es como componer música. Se puede componer para un cuarteto o para una gran orquesta sinfónica. Por ejemplo *Seda* es una pequeña composición para cuarteto. *City* podría decirse que por su estructura es una composición para una gran orquesta sinfónica. (...) Mis textos están llenos de silencio, yo busco que cada palabra tenga el lugar justo en el texto, para mí el silencio en mis textos es el lugar dónde el lector habitará.

Novecento ha sido un extraordinario éxito de ventas por escrito: llevaba ya 28 ediciones solo 5 años después de su publicación. Y también lo ha sido por otros medios, y se ha representado y leído públicamente, e incluso Giuseppe Tornatore realizó en 1998 la película *La leggenda del pianista sull'oceano* con el guión adaptado por el propio Baricco (Marotta 2014: 282). Todo esto da una idea de su carácter performativo y aural, y también de su género mixto: «Más que un texto teatral, lo considero una novela corta o un relato largo, surgido tras la estela de *Océano mar*, como si en esta novela no hubiera podido contar todas las historias que quería». En el texto introductorio dice: «me parece un texto que se mantiene en vilo entre una auténtica puesta en escena y un relato para leer en voz alta. No creo que exista un nombre para textos de esta clase.» De manera que *Omero*, *Iliade* no es el primer texto de Baricco concebido para una representación oral que tiene una segunda vida escrita, o que, pensado para una larga vida escrita, tiene una primera fase oral. Puede apreciarse una línea de continuidad genérica entre esta obra y *Omero*, *Iliade*, que, como he mostrado, posee cualidades narrativas más propias del drama que de la novela.

Después de *Novecento*, Baricco publica *Seta*, que en opinión de Marotta (2014: 282) es una mezcla de prosa y poesía, un viaje cíclico (cuatro viajes con el mismo destino y regreso al mismo lugar, lo cual ya implica ritmo a nivel macroestructural) con dos rasgos muy saltantes, como explica Lotman (1982: 106), que son el ritmo, principio constitutivo del verso, que repite elementos equivalentes y nivela lo que en lengua natural no se ha nivelado; y la metáfora, que compone elementos contiguos no equivalentes y es principio constitutivo de la prosa, que combina lo que en la lengua no puede combinarse. En *Seta*, muchos elementos hacen pensar en un poema, desde el uso de las líneas en blanco para marcar el ritmo, las repeticiones en posición final y en posición inicial, la división de oraciones completas en párrafos independientes para marcar el ritmo. Los cuatro viajes a Japón narrados en esta obra son textualmente idénticos: 18 líneas con descripciones episódicas detalladas, propias de un relato de viajes odiseico, en los que solo cambia el nombre que se da al lago Baikal (*mare, demonio, ultimo, santo*), según la fase en que se encuentra la historia de amor que estos viajes articulan: el ritmo, la repetición de lo idéntico, llevado hasta sus últimas consecuencias en una narración que se acerca ya considerablemente a una larga canción con estribillo, en un artefacto destinado tanto al oído del oyente como a la

vista de lector. Más adelante, cuando trate con detalle *War Music*, de Logue, el poeta mencionará este doble destino de la poesía, que debe sonar en la mente del lector tanto como si se recitara. Esto puede tener implicaciones en la adscripción de género literario.

4.5.3.2. Búsqueda de la auralidad según el prólogo

Casi todas las intervenciones que realiza Baricco para adaptar su texto se explican en términos de auralidad: la brevedad, el ritmo, el estilo simple y la subjetivización apuntan a crear un sonido que acentúe el ritmo de la narración y capture la atención del oyente con una música adaptada al tema. Al describir las alteraciones que ha practicado en la traducción de la *Iliada* de la que se ha valido, habla del estilo que busca (2004: 8-9; la cursiva es mía):

Il secondo intervento che ho fatto è sullo stile. Già la traduzione della signora Ciani usa un italiano vivo, più che un linguaggio da filologi. Ho cercato di proseguire in quella direzione. Da un punto de vista lessicale ho cercato di eliminare tutti gli spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose. *E poi ho cercato un ritmo, la coerenza di un passo, il respiro di una particolare velocità e di una speciale lentezza. L'ho fatto perché credo che ricevere un testo, che viene da così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica che è nostra.*

¿Cuál es la música nuestra en opinión de Baricco? La prosa, pero no la prosa farragosa, compleja y llena de subordinaciones de los textos pesados, sino una prosa cuidada, regida por los principios del estilo llano, con léxico natural, oraciones breves de miembros bien distribuidos, ligeras y de longitud similar, con algunas figuras de repetición, pero no demasiadas regularidades como para impedir la impresión de espontaneidad.

No solo el ritmo y la música de la narración responden a la necesidad de ser compatibles con la representación oral, sino también el giro a la primera persona, de cuyas virtudes para la representación oral Baricco es perfectamente consciente (pág. 9; la cursiva es mía):

Il terzo intervento è più evidente, anche se poi non così importante come sembra. Ho girato la narrazione in soggettiva. Ho scelto una serie di personaggi dell'*Iliade* e ho fatto loro raccontare la storia, sostituendoli al narratore esterno, omerico. Per lo più è una faccenda puramente tecnica: invece che dire «il padre prese la figlia tra le braccia», nel mio testo c'è la figlia che dice «mio padre mi prese tra le braccia». *È evidentemente un'accortezza dettata dalla destinazione del lavoro: in uno spettacolo di lettura pubblica, dare al lettore un minimo di personaggio a cui appoggiarsi lo aiuta a non scolorirlo nell'impersonalità più noiosa. E per il pubblico di oggi ricevere la storia da chi l'ha vissuta rende più facile l'immedesimazione.*

Así pues, Baricco está absolutamente consciente de las características de la recepción oral y es esa recepción y no otra la que dicta las características de su texto. Todo en esta obra está subordinado al disfrute del receptor, y para ello Baricco decide explotar mecanismos de identificación, con esa primera persona que da colorido y aumenta la verosimilitud y la inmersión del oyente.

Según Baricco, la lectura pública en italiano de *Omero, Iliade* fue un éxito, tanto en su representación como en su difusión por la radio. En el prólogo a la edición en español de *Omero, Iliade*, ligeramente mayor que el de la italiana, se dice:

El texto así obtenido fue leído de manera efectiva en público en Roma y Turín, en otoño de 2004, y posiblemente volverá a ser leído en un futuro... Me gustaría añadir, para que quede constancia, que a las dos lecturas asistieron (pagando) más de diez mil personas, y que la radio italiana transmitió en directo el espectáculo de Roma, lo que supuso una gran satisfacción para múltiples automovilistas y sedentarios de todo tipo. Se verificaron numerosos casos de personas que permanecieron en el comedor durante horas, quietas en su aparcamiento, porque eran incapaces de apagar la radio

Queda, pues, constatada la eficacia aural de las características descritas en el prólogo: el efecto de la narrativa épica debe ser exactamente esa hipnosis que describe Baricco. Un factor clave de esta aceptación, que ya mencioné anteriormente al comentar el artículo de Sotomayor, es el carácter extremadamente breve de los textos, que elimina una de las mayores dificultades de lectura. Baricco ha dado con una fórmula que, valiéndose de recursos propios de la literatura oral, es capaz de generar escritos de gran aceptación y cuya comunicación con el público es fluida: por medio de su estilo simple y esencial, encuentra en sus lectores efectivos a sus lectores ideales.

4.5.3.3. Prosa en lugar de verso

Como mencioné anteriormente, en el panorama editorial italiano del momento, Baricco contaba con alternativas a la *Iliada* de Ciani como texto de partida, como las traducciones de Giovanni Cerri (1996), en verso mímico del ritmo homérico, y la de Guido Paduano (1997), en verso libre, una traducción que se jacta de haber adaptado el texto a la sensibilidad contemporánea. Si la idea de Baricco es principalmente musical y el verso posee mayor capacidad para incorporar ritmos y figuras fonofonológicas, ¿por qué opta por la prosa? ¿Por qué, consciente de la importancia del ritmo para crear un efecto lo más parecido posible al de Homero, optó por la traducción en prosa de Ciani como punto de partida? Los motivos pueden ser muchos, pero diría que los más probables son los siguientes: en primer lugar, porque especialidad de Baricco es la prosa, forma en la que se siente cómodo; en segundo lugar, porque en su opinión, la música de nuestros tiempos novelísticos, la forma que no supone asperezas innecesarias, es la prosa, que es además la forma del género que tiene en mente, la novela; en tercer lugar, porque las otras traducciones, aparte de su forma versificada, poseen un lenguaje más filológico, más arcaizante o más alejado de la sensibilidad de Baricco; en cuarto lugar, porque el escritor, aparte de la representación oral, miraba de reojo la vida escrita posterior del texto, que iba a tener mucho más alcance en prosa que en verso; finalmente, los factores relacionados con la representación, como la posible dificultad del oyente para enfrascarse en el verso, o la dificultad de conseguir actores capaces de recitar el verso como es debido, signo de que la prosa es la música de nuestros tiempos. En ese sentido, La Porta (1995: 83) no puede evitar aludir a la música embrujadora y reconocible que emplea Baricco como factor de coherencia y articulación de su obra ya desde *Castelli di rabbia* y su *umanofono*:

Proprio Baricco, senza cedere alle lusinghe di una letteratura di facile consumo o a una facile spettacolarità, persegue una propria personale ricerca di postmoderno d'autore, nel senso di una contaminazione letteraria molto colta (con un rifacimento-parodia di alcuni modelli), apparentemente centrifuga, anarchica, ma incorniciata da una «musica» stregante e assai riconoscibile (come scandita da quello strano strumento che nel primo romanzo si chiama «umanofono»).

4.5.3.4. Algunos ejemplos de auralidad en el texto

Repasaré brevemente algunos de los rasgos aurales que corroboran esta descripción de la elocución de *Omero, Iliade*, de la que participan no solamente las figuras fonofonológicas y algunos rasgos mímicos de la lengua oral, sino también también la narración en primera persona y el estilo sencillo, que ya no abordaré. Muy buena parte de la música interna de la prosa resulta difícil de objetivar, pues los recursos están hasta cierto punto escondidos dentro de la aparente espontaneidad azarosa de la prosa. En ocasiones, se percibe un predominio de ritmos biacentuales, casi siempre trocaicos, o triacentuales, dactílicos o anfibráquicos, o alternancias entre ambos tipos, pero estos ritmos se quiebran oportunamente justo antes de empezar a parecer artificiales, de modo que lanzan la piedra pero esconden la mano.

El comienzo del capítulo «La nutrice», que recoge el testimonio de la nodriza de Astianacte, condensa bastante bien el estilo de la prosa de Baricco. Arranca de este modo: «*Certo che me lo ricordo quel giorno. Mi ricordo tutto di quel giorno. E solo quello voglio ricordare*» (pág. 49). Las oraciones son breves y medidas (dos endecasílabos y un decasílabo), paratácticas, con nexos débiles («E»), con repeticiones de verbos (el verbo *ricordare*) y sustantivos («giorno»), coloquiales («Certo che»), con el hipérbaton de la espontaneidad («me lo ricordo quel giorno») en un ejercicio de *variatio* en torno al núcleo (el verbo *ricordare*), que además cumple una función dramática: lo que se recuerda es lo intenso; si se fija en la memoria es porque vale la pena escucharlo. Esto constituye un excelente artefacto para captar la atención del oyente, entre otros motivos porque ese coloquialismo ubica la narración en una conversación concreta, es decir, en un espacio y un tiempo ubicables, verosímiles.

A continuación, captada la atención, el ritmo aumenta: «Arrivò Ettore, entrò dalle porte Scee, si fermò sotto la grande quercia» (pág. 49). Esta construcción (que recuerda por su velocidad al *Veni, vidi, vici* cesariano), también paratáctica y en asíndeton, contrasta por el tiempo verbal, pero conserva la estructura trimembre, de modo que mantiene cierto paralelismo, que se prolongará todavía en la siguiente oración: «Tutte le spose e le figlie dei guerrieri troiani corsero verso di lui: volevano sapere notizie dei loro figli e fratelli e mariti» (pág. 49). El final, «loro figli e fratelli e mariti» es claramente trimembre, como las partes anteriores pero enfatizada por el polisíndeton, e incluso «Tutte le spose e le figlie dei guerrieri troiani», que tiene un claro ritmo dactílico, consta también de tres sustantivos. El ritmo lo dan no solo la repetición de figuras fónicas, sino la perpetuación de una estructura sobre la que se hacen variaciones. La velocidad y ligereza se encuentra no solo en el uso de verbos («arrivò», «entrò», «fermò», «corsero»), sino también en el asíndeton: en lugar de optar por un nexo causal antes de «volevano», Baricco emplea simplemente unos dos puntos. A pesar de todo el artificio que estas líneas albergan, el resultado parece sumamente natural (pág. 49):

Certo che me lo ricordo quel giorno. Mi ricordo tutto di quel giorno. E solo quello voglio ricordare.
Arrivò Ettore, entrò dalle porte Scee, si fermò sotto la grande quercia. Tutte le spose e le figlie dei guerrieri troiani corsero verso di lui: volevano sapere notizie dei loro figli e fratelli e mariti. Ma lui disse solo: pregate gli dei, perché una grande sciagura incombe su di noi. Poi corse verso la reggia di Priamo. L'immensa reggia, dai portici splendenti. Che ricchezza...

Puntuación orientada a la lectura. Como en el español, en italiano escrito no es habitual dejar porciones de texto que empiezan por mayúscula y terminan en punto sin darles independencia sintáctica, es decir, construirlas en torno a un verbo en forma personal, con una frase verbal. En esta obra, sin embargo, son muy numerosas las frases nominales u otras porciones de texto no independientes que se rematan con punto, ya que el punto, más que señalar independencia sintáctica, marca pausas orientadas a la recitación y, además, esto acentúa la apariencia de improvisación y naturalidad que tanto interesa a Baricco. Sin ir más lejos, en el pasaje anterior, cuando Héctor corre al palacio de Priamo: «Poi corse verso la reggia di Priamo. L'immensa reggia» (pág. 49). Pudo haber dicho, en una versión más escritural y meditada, «Poi corse verso la immensa reggia di Priamo», o en una versión ya oral, pero con la puntuación menos marcada «Poi corse verso la reggia di Priamo, l'immensa reggia», pero opta por el punto, para marcar una pausa dramática, que, otra vez, no es casual: se trata del punto de vista de la nodriza, una plebeya que admira la riqueza y la inmensidad de los bienes de la nobleza troyana. Es lógico que el personaje dé énfasis y se maraville ante la inmensidad del palacio y esta puntuación debemos entenderla como la oportunidad de una expresión exclamativa. El texto continúa así: «L'immensa reggia, dai portici splendenti. Che ricchezza... Da una parte cinquanta stanze di pietra chiara...» (pág. 49). Casi podemos sentir la exhalación de admiración y nostalgia de la voz exclamativa tras «Che ricchezza», que narra desde un momento en que el palacio no existe; ha sido destruido, y el destino de la nodriza es el de una esclava de otros dueños menos amables. Otras partes con pausas afectivas llevan también una puntuación marcada, como cuando Aquiles habla de Fénix, un segundo padre para él: «L'ho detto, c'era tra loro anche Fenice, il vecchio Fenice. Era stato mio padre a ordinargli di venire con me (...) Io era un ragazzino, non sapevo nulla di guerra e di assemblee... Mio padre prese Fenice, e gli disse di starmi vicino, e di insegnarmi ogni cosa. E lui ubbidì. Era come un secondo padre, per me» (pág. 68). Esos puntos suspensivos enfatizan todas las cosas que Aquiles ignoraba y que Fénix le enseñó para convertirse en su segundo *padre*, palabra que se repite numerosas veces para dejar claro el vínculo afectivo y la dificultad que tiene Aquiles para rechazar la embajada pesa al chantaje sentimental que supone la presencia del anciano. Volviendo a la puntuación, Baricco marca esa coloquial expresión del afecto con pausas más prolongadas que las del punto y seguido: las del punto y aparte. Cuando Fénix termina su discurso, la reacción de Aquiles es tierna y refleja el cariño que le tiene de una manera sumamente económica (pág. 68):

«(...) Agamennone ti prega di lasciare la tua ira: rendi onore a questa preghiera. Non lasciarti possedere dal tuo demone. Vieni a diffendere le navi: a che servirà salvarle, quando saranno in fiamme?»

Fenice.

Buon, vecchio Fenice.

Manejo de líneas de blanco. Hasta ahora no he tratado una característica que podría pasar inadvertida: normalmente, para separar un párrafo de otro no hay línea de blanco, sino sangría, como se estilaba en la novela moderna. Sin embargo, hay ocasiones en que encontramos líneas de blanco dobles para señalar pausas mayores, que indican un cambio de tema, o un mayor dramatismo y que constituyen una pauta de recitación, como cuando Demódoco, después de su introducción, toma aire para narrar la caída de Troya (pág. 149) o cuando Criseida, tras narrar la asamblea que enemista a Aquiles y Agamenón, pasa a la embajada de satisfacción a Crises. En los párrafos a cargo de más de un narrador, estas pausas mayores también sirven para la toma de posta, como en el intercambio entre Áyax y Sarpedón (págs. 89-97). Esta característica, junto con la puntuación, apuntan a la utilización del texto como guion, como instrumento para una recitación.

Prosa métrica y rítmica. Por un lado, tenemos prosa claramente rítmica, como cuando Aquiles insulta a Agamenón con tres pentasílabos igualmente acentuados: «Faccia di cane, cuore di cervo, uomo vigliacco» (pág. 16). Estas regularidades suelen coincidir con necesidades expresivas mayores, como, en este caso, el insulto. Las presentaciones de los personajes en ocasiones tienen partes con métrica coincidente, como «Io sono Enea, e non posso morire» (pág. 44), dos heptasílabos, seguidos de un endecasílabo y otro heptasílabo: «Per questo mi ritrovai in battaglia. Ferito, ma non morto» (pág. 44). Aquiles empieza su testimonio con las siguientes palabras:

Arrivarono in cinque. Ulisse, davanti a tutti. Poi Aiace, grande guerriero, e Fenice, amato da Zeus. E due araldi: Odìo ed Euribate. C'era quella cetra, preziosa, che avevo scelto in mezzo al bottino, bellissima, col ponte d'argento, e io stavo suonando perché questo consolava il mio cuore: suonare e cantare avventure di eroi»

Las dos primeras oraciones son octosílabos; la tercera contiene dos períodos un poco más largos, pero de medida similar y estructura paralela, con la explicación a continuación del nombre; en la cuarta, «Odìo ed Euribate» es otro octosílabo, al igual que «e io stavo suonando» y «perché questo consolava». Estos se intercalan con varios hexasílabos: «E due araldi», «C'era quella cetra», «che avevo scelto», «in mezzo al bottino», «col ponte d'argento», dos de ellos anteceditos por engarces de tres sílabas, «preziosa» y «bellissima», paralelos estructural y semánticamente. Además de la métrica, la repetición léxica de *suonare* y los paralelismos estructurales, esta muestra también ilustra el coloquialismo y la aparente espontaneidad marcados por la puntuación entrecortada. Son frecuentes los comienzos de párrafo con regularidades acentuales, del tipo «I nobili principi rimasero in silenzio» (pág. 20), en que *nobili*, *principi* y *rimasero* son esdrújulas, como imitando en la distancia un ritmo dactílico.

Anáforas y otras figuras de repetición fónica. Son frecuentes las anáforas, ya con fines enfáticos, ya para conducir la narración con una respiración más o menos natural, y algunas de ellas son como un eco o *leitmotiv* que estructura la narración en tramos relativamente prolongados. Por ejemplo, Tersites invita a los aqueos a dejar el sitio de Troya recordando que son ya nueve años los que han pasado: «Nove anni sono passati. Da nove anni le nostre spose e i nostri figli ci aspettano a casa» (pág. 21), que a su vez hace eco del comienzo: «Erano nove anni che gli Achei assediavano Troia» (pág. 13). En el final de «Elena» tenemos otro caso: «Lui era

l'uomo che in quel momento tutti, laggiù nella pianura, stavano cercando. Era l'uomo che nessuno, né Acheo, né Troiano, avrebbe aiutato o nascosto, quel giorno. Era l'uomo che tutti odiavano, come si odia la nera dea della morte» (pág. 34). Eneas narra su acción en la batalla con anáforas basadas en pronombres y repeticiones léxicas como «Li uccisi... Li vide... Li vidi... Lo videro...» (pág. 44) combinadas con algunas aliteraciones de la *ele*, como en «Con un balzo Antiloco lo colpì con la spada alla tempia... i cavalli lo sbalzarono a terra. Arrivò allora Ettore... Le loro lance... Tlepòlemo fue colpito in pieno collo...» (pág. 44).

Oraciones breves, paratácticas, frecuentemente en asíndeton. Este rasgo ya se ha podido apreciar en otros ejemplos citados, pero añadiré alguno más. Tersites termina de esta manera el relato del sueño engañoso de Agamenón: «Poi la voce scomparve. Agamennone aprì gli occhi. *Non vide Nestore, il vecchio, che scivolava via silenziosamente dalla tenda.* Pensò che aveva sognato. E che in sogno si aveva visto vincitore» (págs. 19-20). El comienzo de la intervención de Pándaro es similar: «Il mio nome è Pándaro. La mia città Zelea. Quando partii per andare a difendere Troia, mio padre, Licaone, mi disse "Prendi carro e cavalli per guidare la nostra gente in battaglia"» (pág. 35). La lengua oral e improvisada es más paratáctica que la escrita: Baricco, al emplear fundamentalmente oraciones breves, no solamente logra un ritmo más alto para mantener la atención del oyente, sino que también hace el discurso más realista.

Coloquialismos y mímesis de la espontaneidad oral. En ocasiones, los personajes hablan como si de verdad estuvieran improvisando una confesión apresurada, falta del orden habitual en la prosa calculada del mundo escrito. Por ejemplo, Tersites habla de Agamenón en estos términos «Era nella sua tenda, Agamennone, e dormiva» (pág. 19) en lugar del más escritural «Agamennone dormiva nella sua tenda». En la misma línea están los frecuentes reasuntivos, como «L'ho detto» en «Si chiamava Crise, era sacerdote di Apollo. Era vecchio. Portò doni splendidi e chiesi agli Achei, in cambio, di liberarmi. L'ho detto: era un vecchio ed era sacerdote di Apollo» (pág. 13). La anteposición de parte del objeto directo de los verbos de lengua va por el mismo camino, como en esta invitación de Aquiles, que contiene además una anáfora: «Avvicinatevi», disse. «Non siete voi ad avere colpa per tutto questo, ma Agamennone. Avvicinatevi senza aver paura di me» (pág. 17). Hay otros detalles que apuntan en la misma dirección, como «proprio lui», 'el mismísimo' en «Poi si alzò Nestore, il vecchio, proprio lui», que expresa la excitación, la emoción del narrador, lo cual confiere gran realismo.

4.5.3.5. Dialogización de la literatura

Ahora que he expuesto algunas pruebas, es momento de relacionarlas con el concepto de dialogización de la literatura, que resume Domínguez Caparrós (1988: 12) de esta manera:

La presencia, en el uso literario, de elementos procedentes de otros usos (y, entre ellos, por supuesto, del uso oral) encuentra su justificación, nada forzada, en la teoría bajtiniana de los géneros del discurso. En el pensamiento de Bajtín, la utilización de la lengua se efectúa bajo la forma de enunciados (orales o escritos) que emanan de cada una de las esferas de actividad. Cada una de estas esferas, a su vez, tiene unos tipos relativamente estables de enunciados que son llamados géneros del discurso. Estos géneros (que quizá no esté de más relacionar con los actos de habla, cosa que ya ha

hecho Todorov (...) son extremadamente heterogéneos. La literatura, o el conjunto de enunciados que emanan de la esfera de la actividad literaria, está constituida por géneros segundos o complejos, géneros que en el curso de su formación absorben y transforman los géneros primeros o simples. Ejemplos de géneros primeros son los tipos del diálogo oral: la lengua de los salones, de los círculos, el lenguaje familiar, cotidiano, el lenguaje sociopolítico, sociológico, etc. Géneros segundos son, por ejemplo, los literarios, científicos, ideológicos.

Así pues, las características estilísticas de la lengua oral están presentes en la lengua literaria, un campo en que los géneros primeros afectan a los géneros segundos. La literatura, en particular cuando hablamos de la promiscua novela, se alimenta fluidamente de las capas del discurso no literario, principalmente el diálogo. Si un discurso literario como *Omero, Iliade*, además, está constituido por secciones que imitan un género primario concreto, como el testimonio conversacional, y se destina a la transmisión por canales auditivos, es lógico que se impregne de oralidad en mucho mayor medida. Al igual que *Castelli di rabbia* y *Oceano mare*, *Omero, Iliade* es una obra coral, compuesta a partir de múltiples testimonios, como un coro de voces.

4.5.4. *Omero, Iliade* como traducción funcional

Como ya he expuesto en el marco teórico, la traducción funcional reúne los conceptos de adaptación y cauce ideal de representación; es decir, la reescritura con finalidad vehicular en un nuevo contexto pragmático y el género literario que permite la plena expresión estructural y arquetípica del texto de partida. La novela aural es un cauce de representación ideal de la epopeya homérica, pero ese punto lo desarrollaré al final de esta sección. A continuación describiré *Omero, Iliade* en su dimensión reescritural, transtextual, es decir, como adaptación.

4.5.4.1. La adaptación en el marco de la transtextualidad

Omero, Iliade es un hipertexto literario que no habría podido existir sin la *Iliada*, otro texto literario. Se trata de una transposición directa, no de una *performance* mimética hecha sobre la base de un modelo de competencia genérica, como las imitaciones, al estilo de la *Eneida* de Virgilio con respecto a Homero. *Omero, Iliade* es una transformación formal de un texto concreto con una conservación macroestructural, no la plasmación de una macroestructura nueva construida a partir de la abstracción que se hace de las características formales de la epopeya homérica. Las reescrituras pueden variar en la medida de cuán explícitamente manifiestan su relación con un texto previo. En el caso de esta obra de Baricco, la relación es absolutamente explícita. La hipertextualidad viene declarada desde el título, que no contiene indicios de parodia o transformación burlesca, sino más bien de equivalencia, de transposición seria. En las coordenadas del estilo y el contenido que se muestran en la siguiente tabla, *Omero, Iliade* conserva las mismas características del original del que deriva, tema y estilo nobles; es decir, no es ni pastiche (tema noble, estilo vulgar) ni parodia (tema vulgar, estilo noble).

<i>Omero, Iliade</i> como transposición directa seria
--

Tema/Estilo	Estilo noble	Estilo vulgar
Tema noble	<i>Iliada; Omero, Iliade</i>	Pastiche
Tema vulgar	Parodia	-

Pero la relación con la fuente no debe entenderse sólo como una transformación lineal a partir de la *Iliada*, de la que mantiene la historia pero cambia el estilo, sino como el cruce de una línea argumental, que proviene efectivamente de la *Iliada*, un hipotexto concreto, con un marco genérico y una línea estilística, que parte de la traducción de Maria Grazia Ciani al italiano pero que en última instancia conduce al estilo de Baricco.

Quisiera recordar la caracterización de Genette (1989: 262) de la transposición (diferente del de Doležel) como transformación directa sería porque añade que es la única que admite desarrollos prolongados (la parodia, el pastiche y el travestimiento se agotan enseguida y en la mayoría de casos sólo pueden sostenerse como partes de otras obras). Agrega, lo cual es muy importante para el desarrollo de este trabajo, que la transposición es capaz, por amplitud textual y ambición estética y/o ideológica, de hacer olvidar su carácter hipertextual, su dependencia. *Omero, Iliade*, que puede leerse perfectamente sin conocer el texto original —esa parece ser precisamente la intención de Baricco— es una transposición formal, puesto que no pretende afectar el sentido del mensaje. Todo lo dicho en un sistema cultural puede decirse en otro sistema cultural a menos que la forma sea un elemento esencial del mensaje. La forma de la *Iliada* es un elemento importante, pero es susceptible de adaptación a otro sistema cultural.

Es posible que con el paso del tiempo y los cambios culturales, el receptor de los textos haya perdido la capacidad de reconocer en los mismos las características específicas que hacen que éstos sean propiamente literarios o capaces de producir un efecto estético. Puede haberse roto el acuerdo por el que ciertas características confieren literariedad al texto, que es literario sólo cuando texto y situación comunicativa dan a entender, semióticamente, que se trata de una obra literaria. ¿Es este el caso de la *Iliada*? ¿Cabe la posibilidad de que el lector contemporáneo no la entienda como literatura? No lo creo, aunque sí es cierto que la epopeya como género no es productiva en el sistema literario contemporáneo y, como atestigua la profusión de versiones didácticas, infantiles y otro tipo de reescrituras ancilares, es difícil de comprender y está llena de códigos culturales y literarios de difícil dominio. La *Iliada* es una obra de arte de lenguaje, y así lo entenderá cualquier lector, pero es poco capaz de emocionar y deleitar al público contemporáneo en general, por lo que es lógico que exista una gran motivación para adaptarla. Al igual que la traducción tradicional, la adaptación literaria contribuye a la ampliación de la comunicación literaria, pues genera nuevas posibilidades de ejercicio de la competencia receptora, ofreciendo una obra a lectores que al carecer de la competencia literaria lectora necesaria para descifrar la obra original, no podrían acceder a la riqueza semántica contenida en ella. Al igual que la traducción, la adaptación literaria multiplica las posibilidades de recepción de las obras literarias, pero no en hablantes de una lengua distinta, sino en hablantes de un lenguaje literario distinto, en pensantes de una cultura distinta, en habitantes de un horizonte de interpretación diferente. Entre *Omero, Iliade* y la *Iliada* no se mantienen todos los rasgos de especificidad literaria en lo semiótico, para empezar, porque no pertenecen al mismo género y

por ello no puede pensarse que se trata de una mera traducción. Ahora bien, en ¿qué medida puede pensarse que la *Iliada* llega al lector contemporáneo *a través* de *Omero, Iliade*? ¿Es la *Iliada* lo que se transfiere a través de *Omero, Iliade*? No exactamente, pero si la adaptación ha sido realizada correctamente, si mantiene lo esencial y modifica los aspectos formales apropiados, el efecto producido será cercano al del original. Aunque no se sepa con exactitud qué es lo que el oyente-espectador experimentaba con una recitación de la *Iliada*, si Baricco ha reproducido con su nuevo constructo textual el efecto que actualmente sabemos que pretendía lograr el original, el cual conocemos con cierta exactitud, la divergencia será menor y el efecto, aunque no igual, será equivalente, paralelo, análogo culturalmente. Esta es la fidelidad que las adaptaciones deben mantener.

Al igual que la traducción tradicional, la adaptación literaria es una actividad hermenéutica, pero no sólo hermenéutica. La lectura, la valoración atenta y la crítica previa del original son un requisito indispensable para discriminar lo esencial de la obra que debe transmitirse de lo no esencial que puede eliminarse. El adaptador debe ser un crítico minucioso, acercarse a la obra original con una perspectiva crítica, para abstraer los rasgos necesarios que harán de la obra adaptada un equivalente del original en términos ilocutivos y perlocutivos. Como el traductor (Albaladejo 2005; Frei 2002), el autor de una adaptación literaria debe identificar la estrategia poética o creativa del autor del texto original, necesita detectar los mecanismos utilizados por el autor en la producción del mismo, la estrategia de comunicación y la acción creativa puesta en práctica por el autor, incluida la intención estética original, los motivos de su opción de género, sus previsiones en cuanto a la recepción de la obra, su receptor modelo, entre otros factores. Sin embargo, a diferencia del traductor tradicional que subordina todo objetivo a la fidelidad textual, el autor de una adaptación o de una adaptación verdaderamente funcional, de todas estas estrategias, solo asume aquellas que le son útiles para producir el efecto deseado en su receptor. La opción de género, por ejemplo, puede descartarse si en el sistema literario de llegada tal género no existe, puede reemplazarse por un género sucedáneo, si es que lo hay, o crear uno nuevo, mezclando características de más de un género. Para conseguir que el texto sea equivalente al original en términos de efecto estético, el autor debe crear, al realizar su diseño de la estrategia de adaptación, un código semántico-extensional que el lector pueda comprender, para que la interpretación referencial sea eficiente.

El autor debe introducir en la obra un nuevo código semántico-extensional si es que ha cambiado el de la obra original en lo que se refiere a la ficcionalidad. Para los griegos del mundo antiguo, aunque con diferencias según el período histórico, lo ocurrido en la *Iliada* (las intervenciones de los dioses en menor grado) era en cierta manera real, tenía un estatuto de realidad entre lo histórico y lo mitológico, y los receptores contemporáneos difícilmente cuentan con un marco de interpretación adecuado para tratar los acontecimientos narrados en la *Iliada* de esa manera, de una manera que no los considere ficción pura. El autor debe arrastrar el código de interpretación hasta la lectura ficcional de la novela contemporánea para que el receptor pueda compartir el código, comprender y experimentar placer con la lectura. El mundo ficcional de la *Iliada*, basado en el modelo de mundo de la cultura de origen, es sumamente inverosímil en la actualidad, y no sólo por las intervenciones de los dioses, sino por las leyes de la causalidad, la lógica narrativa, la descripción de las batallas y la psicología e idiosincrasia de los personajes. La

obra de adaptación, en un caso como este, debe proponer un nuevo mundo ficcional, basado en la cultura de llegada, que sea verosímil en la actualidad, pero de alguna manera paralelo y cercano a la idea que se tiene hoy de lo que era la cultura de origen. Con la excepción del capítulo «Il fiume», *Omero, Iliade* propone un mundo de ficción principalmente realista, pero con las características que hoy se cree que tenía la cultura de origen.

Es interesante comprobar cómo las mismas intenciones, es decir, la búsqueda de la equivalencia funcional, puede producir resultados contrapuestos. La traducción de Newman de la *Iliada* (1856) partía de una noción de fidelidad basada en el efecto estético: para él, una traducción debía afectar al lector de la misma manera en que el original afectaba a sus receptores originales. Hasta aquí, su caso es muy similar al de Baricco y su plan de adaptación. Ahora bien, la necesidad de conservar cada peculiaridad, especialmente si el original había incluido conceptos y expresiones distantes de las normas de la sociedad en que el poeta original creó, implica diferencias. Para representar esta sensación de distancia, esta extrañeza que el aedo producía en sus receptores originales, en su propio lenguaje y cultura, Newman empleó formas arcaizantes, aliteraciones, ritmos y palabras derivadas de la poesía anglosajona. Baricco hace exactamente lo contrario, pues subordina la recreación de la extrañeza a la necesidad de que el lector comprenda y disfrute: sin placer estético, no hay reconstrucción posible de los efectos originales.

4.5.4.2. Adaptación, traducción y cultura

Los conceptos de universo de discurso y guión cultural son importantes para posicionar la adaptación con respecto a la traducción tradicional, porque señalan un camino en que la equivalencia lingüística no basta y es necesario tomar medidas para lograr una equivalencia de un nivel más abstracto o pragmático, que muchas veces aproximan el texto a una adaptación y, si el género literario es homofuncional, una traducción funcional.

La cultura es un sistema jerárquico de sistemas menores definida por la existencia de un modelo de mundo compartido, por creencias congruentes e interrelacionadas, valores y estrategias que regulan la acción e interacción, y cada uno de sus aspectos se encuentra vinculado al sistema para formar un contexto unificado de cultura (Baker 2009: 70-73).

El grado en que un traductor debe intervenir, es decir, interpretar y manipular más que llevar a cabo una transferencia puramente lingüística, dependerá de cuál se crea que es el sistema que más influye en la traducción. Aquí analizaré qué aspectos de la cultura hacen que la transmisión de la *Iliada* requiera intervenciones más allá de la transferencia puramente lingüística.

En lo superficial, la *Iliada* cuenta con abundantes términos atados a la cultura, fenómenos formalizados, sociales, que existen en una forma particular sólo en la cultura de origen, sin equivalente en la de llegada. Estas categorías culturales que difieren obligan a una falta de equivalencia a este nivel. En el plano formal, entendiendo cultura como un patrón predecible de prácticas compartidas que determinan el uso de la lengua, como preferencias genéricas, prototipos y esquemas, o el buen estilo (Baker 2009: 72), es evidente que hay una falta de equivalencia entre la cultura de la *Iliada* y la contemporánea, pues lo que antes era un buen estilo ahora es considerado farragoso y lo que era un género vivo y prestigioso, la epopeya, ahora es

un género fosilizado. Es necesario intervenir en este plano para configurar el texto de acuerdo con las expectativas de los receptores en la cultura de llegada, teniendo en cuenta el *skopós*.

En lo no formal, lo que se refiere a sistemas cognitivos, hay enormes diferencias entre el mundo de la *Iliada* y nuestros tiempos, que en una transferencia meramente lingüística serían inaccesibles: valores, creencias, mitología, representación de la realidad, entre otros factores. Al adaptar la *Iliada*, mediante escisiones y cambios, Baricco reduce esta problemática al mínimo, haciendo accesible el conocimiento de esa manera distinta de ver el mundo de los tiempos homéricos.

En la versión de Baricco, el universo de discurso, definido como el conocimiento, el saber, los objetos y las costumbres de una cierta época, a los que los escritores pueden aludir en su trabajo (Baker 2009: 241), está bastante bien conservado. Baricco es más fiel en muchos aspectos que muchas traducciones de la época moderna, sobre todo porque se basa en una traducción profesional que mantiene el guión cultural. En palabras de Lefevere (1997: 111), el universo de discurso consiste en «determinados objetos, costumbres y creencias» que pueden no ser considerados aceptables en la cultura de llegada. El guión cultural se define como (Lefevere 1997: 114) «el modelo aceptado de comportamiento que se espera de quienes desempeñan ciertos papeles en una determinada cultura».

Lefevere (1997: 112) sostiene que la imagen que una cultura tiene de sí misma determina las características de la traducción de textos procedentes de otras culturas. Una cultura con una mala imagen de sí misma se verá más inclinada a respetar, con las mínimas alteraciones, los textos que provengan de culturas superiores a la suya. La cultura del renacimiento francés respetó a Homero, pero la cultura del siglo XVIII ya no, puesto que percibía que había alcanzado la mayoría de edad y no sentía la misma admiración sin límites por la *Iliada*. Hoy, en plena globalización y auge del relativismo, en tiempos en que se sabe que todos los elementos culturales dialogan con otros, que todo es mezcla, diálogo y palimpsesto, por lo general estamos al margen de consideraciones de superioridad o inferioridad cultural, y la profesionalización de la traducción (y el desarrollo de la fidelidad con los originales) no impide que sintamos la libertad de manipular, reescribir cualquier texto de otra cultura si tales alteraciones se ajustan a nuestros fines. Esto no significa que en la traducción y la adaptación no haya dinámicas de apropiación cultural, búsqueda de prestigio y acercamientos interesados a bienes de otras culturas; es más, la imagen que tenemos de nosotros como cultura occidental está muy basada en la libertad de intervención y transformación, y no hay ni temas ni estilos ni géneros ni actitudes que estén de por sí excluidos, si no es por su inadecuación o falta coyuntural de pertinencia.

Esto no fue siempre así. Como explica Lefevere (1997: 113-114), en la cultura término francesa de los siglos XVII y XVIII, la Academia definía la dicción apropiada para las obras literarias, y la extrema restricción de esta dicción impedía a los traductores respetar el universo de discurso homérico: el uso de determinadas palabras, en alusión a ciertos referentes, no era considerado aceptable. De haberse traducido la *Iliada* con un léxico inapropiado, la obra resultante habría sido condenada a una existencia subliteraria, vulgar. Hoy en día no existen tales limitaciones, y la traducción de Maria Grazia Ciani se vale de todas las herramientas de libertad que están a disposición de traductores y creadores: su único límite es el que imponen el texto original y el público lector, que debe ser capaz de entender y disfrutar el texto.

A continuación explicaré cómo *Omero, Iliade*, que en principio se distanciaría en mayor medida del original con respecto a una mera traducción por tratarse de una adaptación, es mucho más respetuosa del universo de discurso y del guión cultural que muchas traducciones de otras épocas, que, paradójicamente, desde un punto de vista actual podrían tratarse como adaptaciones. Para los franceses del siglo XVII, el guión cultural para el papel de rey estaba bastante bien definido, y no se ajustaba de ningún modo a los reyes homéricos, que a ojos de los franceses de la época habrían sido considerados «nobles venidos a menos». Lefevre (1997: 114) recoge las palabras de La Motte en ese sentido:

No vemos una multitud de oficiales o guardias alrededor de los reyes; los niños de los soberanos trabajan en los jardines y guardan los rebaños de sus padres; los palacios no son ni mucho menos soberbios, ni las mesas suntuosas. Agamenón se viste solo, y Aquiles prepara con sus propias manos la comida que ofrece a los embajadores de Agamenón.

De la misma manera, explica Lefevre (1997: 114), las traducciones de Madame Dacier y Macpherson, y otras de los siglos XVII y XVIII, hacen que los personajes cumplan el guión cultural de la cultura de llegada. Ni la traducción de Maria Grazia Ciani ni la obra de Baricco adaptan el guión cultural, porque este forma parte del mundo referencial, que hay que respetar lo más posible, entre otros motivos porque ni queremos ni necesitamos que el mundo homérico se parezca al nuestro en cada detalle para entenderlo o disfrutarlo.

Las traducciones de los siglos XVII y XVIII (salvo aquellas pensadas *ad usum Delphini* o para la educación de los jóvenes) se hicieron para personas que sabían bastante griego o latín, y eso determinaba que el valor informativo fuera bastante bajo. No se hacía necesario explicar quién era determinado personaje o qué era determinado objeto. La traducción de Maria Grazia Ciani tampoco añade valor explicativo, pero en la obra de Baricco los personajes se presentan, explican de quién son hijos, para contextualizar a una audiencia mucho más amplia, de desigual conocimiento literario.

En las traducciones modernas existe una intención de caracterizar los tiempos antiguos como tales, pues son tanto más bellos cuanto menos se parecen a los nuestros. También existe una actitud de aceptación y justificación de Homero. Lefevre (1997: 116) cita las palabras de Madame Dacier, que escribe a mediados del siglo XVIII al respecto. Para ella, Homero «suele hablar de calderas, de ollas, de sangre, de grasa, de intestinos, etc. Ves cómo los príncipes descuartizan animales y los asan. A la gente de a pie esto le parece sorprendente; pero debemos darnos cuenta de que todo esto concuerda con lo que vemos en la sagrada Escritura... Confieso que no he intentado suavizar la fuerza de sus rasgos para acercarlos a nuestro siglo». Barbin, otro traductor de la épica, como señala Lefevre (1997: 116) sigue la misma línea de adaptación del guión cultural: «He utilizado términos generales que son más apropiados para nuestra lengua que todos esos detalles, especialmente con relación a ciertas cosas que hoy nos parecen demasiado bajas». La Motte, un adaptador en toda regla, se justifica de la siguiente manera: «Quería que la traducción fuese agradable; por tanto, he tenido que sustituir ideas que son hoy agradables por otras ideas que eran agradables en tiempos de Homero». Aquí puede advertirse un intento por reproducir el «efecto original», la recepción original, y con un método: primero se capta lo que

el original quiso decir y hacer sentir (lo agradable), y luego se ve la manera de reproducir esa significación en un lector contemporáneo.

Como menciona Lefevere (1997: 117), William Cowper escribe en la introducción a su traducción de la *Iliada* que «es difícil matar una oveja con dignidad en una lengua moderna», pero en el fondo el lenguaje no tiene nada que ver, sino más bien la reputación del original en la cultura término, que si es suficientemente alta, producirá una traducción sumamente literal. Madame Dacier, que considera que todo lo que tenga que ver con las costumbres debe respetarse, en la línea de Ciani, entiende su traducción como un tributo al genio de Homero. La Motte considera la suya como un intento de hacer que el público de su época pudiera deleitarse con Homero, y ya ve en la moral críticas a Homero, aunque admite que el poeta griego no es responsable del momento en que vivió.

El horizonte de expectativas está en gran medida definido por el género dominante en la cultura término. Si la traducción no se ajusta a las exigencias del género que prevalece en la cultura término, la recepción no será efectiva (Lefevere 1997: 117). Madame Dacier se lamenta de lo siguiente: «Mucha gente se ha echado a perder por la lectura de tantos libros frívolos y vanos, y es incapaz de enfrentarse a lo que no está escrito con el mismo gusto... esperan héroes pertenecientes a la burguesía, siempre tan educados, dulces y correctos». Los héroes de la *Iliada* no poseen estas características y, lo mismo que la traducción de Madame Dacier, la traducción de Maria Grazia Ciani y *Omero, Iliade* no adaptan a los gustos contemporáneos las características de los héroes. Pero ¿por qué? ¿Por qué este no es un rasgo adaptable o que debe adaptarse? Porque en nuestra cultura, a diferencia de la de Madame Dacier, no existe una burguesía tan prevalente con unas características tan definidas, a la que se pueda asimilar los héroes de Homero. No tenemos una burguesía que imponga sus valores de la manera en que lo hacía la francesa en tiempos de Dacier. En nuestra cultura no existe ninguna dificultad de recepción en lo que atañe al pudor: podemos oír a los héroes insultarse, traicionarse y comportarse con toda la rudeza que el original homérico transmite, y experimentar con ello placer, si está narrado con el estilo apropiado.

La Motte reduce los veinticuatro cantos de la *Iliada* a doce, para no agobiar al lector con comportamientos heroicos tan poco heroicos y costumbres difíciles de aceptar (Lefevere 1997: 117). Intentó por todos los medios hacer que los héroes homéricos se comportasen como el público quería que se comportasen, invistiendo de dignidad a los dioses, quitándoles la avaricia y la codicia «que a nuestros ojos los rebaja». En la traducción de Ciani no existe tal modificación, y los héroes y dioses son tan indignos como en el original. No existe necesidad de adaptar tales aspectos, por dos razones: principalmente porque la traducción literaria profesional actual no suele pasar por un filtro moral el texto original y, en segundo lugar, porque el público actual, acostumbrado a leer y ver en la televisión todo tipo de indignidades, carece del pudor y la capacidad de escándalo de aquel público lector burgués francés del XVIII. En la adaptación de Baricco los dioses han desaparecido, lo cual impide realizar una comparación a este nivel.

La Motte, en su adaptación, suprime dos tercios de la *Iliada*, sobre lo cual comenta Genette (1989: 294-295): «ir, en una epopeya, a la caza de las batallas y de las repeticiones es señalar infaliblemente su aversión por lo esencial de su materia y de su estilo. Pero cada época no está obligada a apreciar todos los géneros, y la *Iliade en douze chants* es un buen ejemplo del gusto de

su tiempo». Cada época adapta de manera diversa: las supresiones y las modificaciones exigidas por el guión cultural son diferentes porque el guión cultural es diferente.

La traducción y la adaptación también pueden verse afectadas por las expectativas genéricas del género dominante. En tiempos de La Motte, la *tragédie* es el género más importante de la poética y la cultura, y por ello el traductor francés moldea su *Iliada* en función de esa *tragédie* (Lefevere 1997: 117). Así, La Motte no adelanta acontecimientos, para no echar a perder el dramatismo y las expectativas del público. En la traducción de Ciani, Homero es respetado a este respecto, pero en *Omero, Iliade* tampoco se adelantan acontecimientos, para generar la máxima expectación con respecto a la narración por venir. Y es que el género dominante en nuestros tiempos, la novela, funciona en buena medida por la cuidadosa administración de información, por el factor sorpresa, por la expectación suscitada por el conflicto, por la sucesión de acontecimientos. Por supuesto que la fábula, el mito de Paris, Helena, Menelao, Agamenón, Aquiles, Patroclo, Héctor y Príamo, es bastante conocido, pero eso no evita que el autor se sienta obligado a presentar la historia dosificando la información de manera que el texto no le arruine la sorpresa de lo que vendrá a continuación. El hecho de que ningún aspecto del universo de discurso haya sido suprimido constituye una prueba de que el texto de Baricco no va dirigido a los jóvenes y no tiene necesariamente finalidad educativa, como un escalón en la formación literaria.

El universo de discurso afecta a la traducción de términos como *enorchés*, «macho cabrío, con testículos, no castrado». Rochefort lo traduce como «toro», porque su guión cultural no permite que se sacrifique un animal tan bajo como el macho cabrío; Bitaubé lo traduce como «carnero», pero no añade detalles poco edificantes; Barbin lo traduce como «cordero», siguiendo el guión cultural de su época (Lefevere 1997: 118-119).

Más interesante es la omisión por parte de La Motte de la descripción detallada de las heridas hecha con «una precisión anatómica que hiela la imaginación» y el empleo de eufemismos para describir las partes del cuerpo. Reduce los casi doscientos versos del libro trece, que describen las hazañas de Idomeneo, sus aliados y adversarios con todo lujo de detalles, a dos versos: «Idomeneo, Áyax, Menelao, Meriones / Satisfacen a Bellona con asesinatos y sangre». En los versos 568-569 del libro XIII se describe la herida que Meriones le causa a Adamante «entre los genitales y el ombligo, donde el cruel Ares resulta peor para los infelices mortales». El texto original es el siguiente:

Μηριόνης δ' ἀπιόντα μετασπόμενος βάλε δουρὶ
αἰδοίων τε μεσηγὺ καὶ ὀμφαλοῦ, ἔνθα μάλιστα
γίγνεται Ἄρης ἄλεγεινός οἱ ζυροῖσι βροτοῖσιν.

Algunos traductores pasan «genitales» a «vergüenzas» (Cowper), algo un tanto eufemístico pero aceptable etimológicamente, pero otros «por encima de su instrumento» (Hobbes), son claramente eufemísticos, y otros (p. ej., Rochefort) simplemente omiten los versos ofensivos. Algunos recurren a circunloquios, vaguedades (Dacier), omisiones del detalle (Bitaubé, Ozell, Macpherson). En la traducción al español de López Eire (1995) «entre el ombligo y las partes pudendas», recoge incluso la etimología de αἰδοίων. En la traducción de Maria Grazia Ciani (p. 262), la traducción es «tra l' ombelico e il sesso», bastante exacto. En nuestros tiempos cruentos, gráficos y explícitos, en que estamos acostumbrados a la violencia visual, la precisión

anatómica de las heridas que «hiela la imaginación» puede ser incluso un valor deseable, y esa precisión puede verse en todo el texto de Baricco.

En el libro XXIII de la *Iliada* (versos 175-176), en el funeral de Patroclo, Aquiles «sacrifica a doce nobles hijos de los troyanos más valerosos/cercenándolos con el bronce; cruel empeño forjaba en su corazón». El texto original es el siguiente:

δῶδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς
χαλκῷ δηϊόων: κακὰ δὲ φρεσὶ μῆδετο ἔργα:

Rocheftort traduce el pasaje tildando su actividad de «detestable», su brazo de «coupable» y sus manos de «homicidas», imprimiendo una valoración moral, con la dicción de la *tragédie*, que quizá hubiera resultado bárbara para los tiempos homéricos, pero aceptable para los tiempos de Rocheftort. Para Barbin, Aquiles simplemente les hace «perdre la vie», sin más detalles sangrientos. Dacier intenta suavizar la violencia del original, justificando parcialmente la acción de Aquiles, para convertir a Aquiles en un héroe más positivo (Lefevre 1997: 124):

Pour achever d'apaiser l'ombre de son ami, il immole douze jeunes Troyens des plus
vaillants et des meilleures familles, car l'excès de sa douleur et un désir de vengeance
ne lui permettait pas de garder aucune modération.

En la traducción de Dacier, Aquiles actúa para aplacar la sombra de su amigo, pues su dolor es excesivo, y es caracterizado en parte como víctima de ese dolor, lo cual le hace cometer la acción censurable, es decir, todo está trufado de justificaciones dentro de sus sistema de valores. En Maria Grazia Ciani (p. 456) el texto queda de la siguiente manera «... dodici nobili figli di illustri troiani, che uccise egli stesso: funesti pensieri nutriva nel cuore». En la adaptación de Baricco (2004: 130) el pasaje se ha adelantado a la batalla junto al río, cuando Aquiles captura a los niños:

Vidi Achille prendere, uno ad uno, dodici giovani, frai i Troiani, e invece di ammazzarli,
portarli a riva, uno ad uno, e farli prigionieri, per sacrificarli davanti al cadavere di
Patroclo: come cerbiatti spauriti, li tolse fuori dall'acqua, uno ad uno, per ammazzarli
sotto le navi nere.

En vez de omitir el pasaje o atenuarlo, le da realce, repitiendo «uno a uno», con fines enfáticos y no hay ningún intento de justificación de la crueldad. El cambio de ubicación de este pasaje se debe a que los funerales de Patroclo, correspondientes al canto XIII, se omitirán parcialmente, pero no por no seguir el guión cultural, sino por afanes de brevedad y porque las exigencias narrativas obligan a que la focalización del capítulo se encuentre en la batalla frente a los muros de Troya. La otra mención a los funerales de Patroclo se encuentra en la narración de Andrómaca, que cuenta la muerte de su propio esposo:

Cadde nella polvere, Ettore. Guardò Achille e con l'ultimo soffio di vita gli disse: «Ti supplico, non abbandonarmi ai cani, restituisci il mio corpo a mio padre». Ma duro oltre ogni speranza era il cuore di Achille. «Non supplicarmi, Ettore. Troppo è il male che mi hai fatto, è già tanto che non ti faccia pezzi e non ti sbrani io stesso. Patroclo, lui sì, avrà tutti gli onori funebri che merita. Tu meriti che i cani e gli ucelli ti divorino, lontano dall tuo letto, e dalle lacrime di chi ti ha amato». Ettore chiuse gli occhi, e la notte lo avvolse.

Como puede apreciarse, no hay ninguna intención de hacer a Aquiles un héroe más positivo: el hijo de Peleo le hace saber a Héctor que no tendrá funerales, algo terrible para los griegos, que no debían enemistarse con el Hades por ningún motivo. Estos cambios de posición del pasaje obedecen a necesidades narrativas, y se valen de la licencia de la imaginación de los narradores: evidentemente Andrómaca, quien narra esta escena, no tiene la menor posibilidad de oír lo que se dicen Aquiles y Héctor en el campo de batalla. Puede entenderse que lo que narra es lo que imagina o lo que ha oído y reconstruido en su mente a partir de ello. Para aumentar el dramatismo de la escena, Andrómaca concluye sus lamentos sobre la falta de funerales de Héctor de esta manera:

Sotto le navi nere, adesso, sei preda dei vermi e il tuo corpo nudo, che tanto amavo,
fa da pasto ai cani. Tuniche bellissime e ricche, tessute da mano di donna, ti
aspettavano qui. Andrò nella reggia, le prederò e le getterò nel fuoco. Se questa è
l'unica pira che posso fare in tuo onore, la farò. Per la tua gloria, davanti a tutti gli
uomini e le donne di Troia.

Aquí Baricco se vale del contraste entre los perros y gusanos que devorarán a Héctor, desnudo, y los vestidos ricos y hermosos que le esperaban junto a Andrómaca para recordar una vez más la diferencia que hay entre una muerte digna, con funeral y honor, y una muerte sin honor, en que lo único que recibirá el tratamiento adecuado —en una pira— son los vestidos, ironía que aumenta la sensación de desdicha de la viuda de Héctor.

He expuesto ya algunos interesantes ejemplos de traducciones de los siglos XVII y XVIII en que las necesidades del guión cultural y el universo de discurso hacen que la traducción se aparte del original por motivos similares a los que una adaptación se distancia. En todos los pasajes correspondientes, la traducción de Ciani conserva su fidelidad al original, lo mismo que el texto de Baricco, al menos en lo que se refiere a guión cultural y universo de discurso. Con esto mi intención ha sido mostrar que el ámbito en que se realiza la adaptación de Baricco no es aquel de las características culturales y las costumbres, sino uno muy distinto, el de los aspectos formales y narratológicos capaces de conferir una nueva retórica, cercana, viva y dramática, al texto homérico, sin alterar la cruda violencia del original; por otro lado, ha quedado patente que lo que requiere adaptación en una cultura determinada es muy diferente de lo que se adapta en otras. Esto no quiere decir que en la adaptación de Baricco no haya factores culturales involucrados, porque los hay y están en la base de toda la transformación, pero esta se debe a la pragmática asociada al género, no a aspectos semánticos vinculados al universo del discurso.

4.5.4.3. Pragmática y adaptación literaria

Si el fundamento de la equivalencia entre el texto fuente y el hipertexto es el plano comunicativo y los efectos que un texto produce en su receptor, hay que tener en cuenta una perspectiva pragmática que recoja todo el proceso, desde la actividad subjetiva anterior al texto del autor, pasando por la acción locutiva, hasta la acción del receptor derivada de su interacción con el texto. En ese sentido, dice Chico Rico (1988: 212-213):

Linealmente considerado todo el proceso comunicativo, a la actividad subjetiva del productor (ASpr) sucede, como consecuencia lógica, la expresión de una parte de la que hemos llamado actividad objetiva (AO), constituida por el acto locutivo (al) y el acto ilocutivo (ai) que lo complementa. Estos actos sirven al receptor para comprender correctamente, mediante su propia actividad subjetiva de interpretación (ASin), el contenido semántico del texto y las intenciones particulares de su autor. Finalmente, de esta actividad subjetiva se desprende, como resultado, una determinada respuesta a través de la actividad objetiva (AO) constituida por el acto perlocutivo (ap) del receptor (...). Cualquier defecto en la producción subjetiva macroestructural, en la producción objetiva microestructural o en la recepción transformadora de microestructuras en macroestructuras puede llevar a la anulación perlocutiva, si el proceso errado no produce reacción alguna, o al desvío perlocutivo, si dicho proceso da lugar a reacciones imprevistas.

Este es el caso de la mayoría de traducciones de la epopeya homérica en nuestros tiempos: la anulación perlocutiva como consecuencia de que como acto locutivo e ilocutivo es ineficaz de transmitir no ya la semántica del texto (que en toda traducción buena se encuentra más o menos conservada), sino el sentido profundo del universo referencial transmitido por un marco formal que atasca la implicación afectiva.

Me gustaría volver sobre la teoría de George Steiner sobre el movimiento hermenéutico en cuatro pasos: 1) una confianza inicial en que el texto extranjero tiene algo valioso que comunicar; 2) una incursión agresiva en el territorio ajeno y la extracción de significado del mismo; 3) la incorporación de nuevos materiales a la lengua de llegada, y 4) la satisfacción de que también el original se ha potenciado al ser traducido (Baker 2009: 132). La razón para ello es que el procedimiento seguido por Baricco, y que podría aprovecharse para cualquier adaptación literaria, es, a grandes rasgos, muy similar. La convicción de que hay material valioso en el original, la *Iliada*, es innegable, pero de que también hay barreras —no lingüísticas, sino literarias— es el punto de partida. La incursión en la versión traducida de Ciani y la selección de todo lo aprovechable constituyen el segundo paso, demasiado tímido en la mayoría de traducciones convencionales y atrevidísimo en otras, como en *War Music*, que veremos más adelante. La expresión *incursión agresiva* es sumamente feliz, puesto que revela el acto hermético difícil, conflictivo y hasta cierto punto destructor que supone la penetración en un texto lejano cuyo plano de equivalencia con la cultura de llegada es necesario determinar, en ocasiones con sabotaje del texto. El tercer paso, la concreción de un texto particular mediante una serie de procedimientos, lo ha declarado Baricco en el prólogo de la obra y ya lo he analizado por extenso. El cuarto paso tampoco carece de interés, porque con la adaptación se ha tendido un puente que permite al lector contemporáneo conocer y valorar la fábula, los personajes y los valores de la *Iliada* y su civilización sin siquiera haberla leído. Y no es solo el original el que se potencia en una adaptación, sino también el adaptador, que se convierte, al menos en parte, en autor de la obra a los ojos de una cultura determinada.

4.5.4.4. Adaptación literaria y sociedad

En este trabajo, no estudio las adaptaciones infantiles y juveniles, pero aquí conviene echar mano de unos conceptos de esa esfera temática. De todas las adaptaciones literarias, la mayor parte se leen en la etapa de formación, en la que se accede al mundo literario, se conoce el patrimonio cultural y se forman los hábitos de lectura. De la *Iliada* pueden encontrarse innumerables adaptaciones, de distintas características, algunas de las cuales he mencionado en la descripción del corpus. Es importante establecer diferencias entre las obras adaptadas que contienen y las que no contienen cambios sustanciales en su contenido, y si esos cambios modifican la posición de la obra en el sistema literario, por ejemplo, desplazándola hacia la literatura infantil.

Desde el punto de vista de la sociedad, la adaptación consiste en modificar una obra para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel al que iba destinada o darle una forma diferente de la original. Es una forma de transtextualidad que modifica un texto para que corresponda con un nuevo contexto de recepción. Se transforma para facilitar su acceso, por medio auditivo o escrito, a un público determinado. Para Victoria Sotomayor (2005), lo que define la adaptación es la presencia de un receptor específico. Conviene denominar *adaptación* al texto reelaborado con la intención de ponerlo al alcance de un determinado público de destinatarios y más bien es preferible el término *versión* a las reelaboraciones que no tienen en cuenta al destinatario y llegar a crear un texto más libre.

Estoy de acuerdo con la idea de que una adaptación es una transformación adecuada a un público determinado, siempre que esa determinación no implique necesariamente edades o un grado de conocimientos específico, y con la salvedad de que toda comunicación literaria no puramente expresionista tiene en cuenta a su receptor y de alguna manera se adapta a él. La distinción que equipara adaptación y versión a lo que en Sanders sería adaptación y apropiación no parece pertinente para este trabajo, puesto que todo texto literario tiene en cuenta a su destinatario, y el grado de modificación, que es un continuo lábil, no llega a establecer una diferencia esencial entre unos textos y otros.

El criterio de clasificación más pertinente de las adaptaciones es teleológico, descansa en si las obras creadas pretenden una existencia independiente y son un fin en sí mismas, concebidas como obras literarias plenas; o si se crean como simples peldaños en la educación cultural y literaria de los individuos, como obras ancilares, como primeras aproximaciones que se completarán en el momento oportuno, si es que llega, con la lectura del texto original. La otra distinción pertinente radica en si las obras adaptadas pretenden reemplazar y sustituir culturalmente al hipotexto (lo que, discutiblemente, podría pretender la *Iliada en douze chants* de Houdar de la Motte, una adaptación en toda regla) o si pretenden ocupar un lugar distinto, complementario, lateral, o completamente alejado de la posición de la obra original. El caso de *Omero, Iliade* es discutible a este respecto, pero no al primero. Evidentemente, *Omero, Iliade* no está pensada para que después el lector, cuando haya adquirido las competencias necesarias, acuda a la obra de Homero. Una prueba de ello la puede constituir la ausencia total de censura con respecto a la violencia. Puede que haber leído *Omero, Iliade* facilite la posterior lectura de la *Iliada*, pero sólo en la medida en que el conocimiento de la trama de una historia nos permite volverla a escuchar con otro placer, verla con otros ojos.

Omero, Iliade tiene mucho en común con la definición de *digest* de Genette (1989: 319), entendido como el hipertexto que cuenta de manera más breve la misma historia que el hipotexto pero sin hacer referencia a él, como si fuera la historia original: «un relato perfectamente autónomo, sin referencia a su hipotexto, cuya acción toma directamente a su cargo». No se trata de un resumen, que sintetiza refiriéndose al original, desde una perspectiva externa, sino una narración capaz de asumir la misma narratología y focalización que el original. *Omero, Iliade* se refiere a su hipotexto en el título, en el prólogo y el epílogo, pero por lo demás no cita ni trata la *Iliada* como un objeto literario del cual sea subsidiaria, y se plantea como la historia original, con el mismo grado de independencia.

Si el objetivo es entonces (en términos artísticos) hacer que la *Iliada* alcance plenamente al lector contemporáneo, habría dos opciones: o privilegiar lo textual y hacer una traducción filológica con un aparato de comentario que aporte al lector todos los componentes culturales de los que carece para entender la obra en plenitud, lo cual tiene la ventaja de que instruye en gran medida al lector pero la desventaja de que la lectura se hace muy lenta e interrumpida; o bien otorgar primacía al disfrute y adaptar la obra eliminando al máximo o sustituyendo las características formales que dificultan la lectura. La obra de Baricco, aunque no está destinada necesariamente a un lector juvenil, podría perfectamente ocupar un lugar en la educación escolar de un país tan amante de la tradición clásica como Italia.

En *Omero, Iliade* puede apreciarse un claro propósito de divulgación cultural, pero no se trata de un simple *digest*, sino de una reescritura cuidadosamente pensada, de una elaboración artística superior, hecha no sólo para comunicar los aspectos universales de la *Iliada*, sino para conmover y suscitar pensamientos, sentimientos y reacciones similares a los de la obra original.

El hecho de que *Omero, Iliade* pueda llegar al gran público, al lector no profesional, al de limitada competencia literaria, no significa que no pueda ser leída y disfrutada por igual por el público culto y conocedor del original. Y he aquí una de las diferencias principales entre esta obra y las adaptaciones ancilares o infantiles, impensables para el público instruido: *Omero, Iliade* tiene un estatuto artístico equiparable al de cualquier otra novela de Baricco. Es más, el lector culto leerá la hipertextualidad como intertextualidad y, al tener en mente el original, disfrutará con las referencias al original, se explicará los motivos de las divergencias con respecto al hipotexto, examinará el rendimiento literario de las operaciones de adaptación, como la transvocalización, estará de acuerdo o en desacuerdo con determinadas escisiones, paladeará el experimento literario de una *Iliada* sin dioses, y juzgará, a la postre, si la obra de Baricco conserva o no la esencia heroica y grandiosa del original.

Queda pendiente un asunto deontológico: si el adaptador debe hacer explícito o no que el texto es una adaptación, un texto que no pretende hacerse pasar por el original. El autor puede declarar el vínculo con el hipotexto y los criterios que ha tenido en cuenta para hacer las modificaciones, junto con sus fines comunicativos, y lo cierto es que, teniendo en cuenta el corpus de este trabajo, suele ser así: son muy pocas las obras que no especifican su relación con el texto de partida ni explican su finalidad. El estatuto de la obra de Baricco es ambiguo a este respecto: por un lado, declara abiertamente en el prólogo que se trata de una adaptación y describe sus fines y los procedimientos que ha seguido; por otro, el título de la obra hace pensar más en una sustitución agresiva que en una adaptación pacífica, porque induce a una ambigüedad, a una confusión,

seguramente intencionada. Se coquetea con la posibilidad de la sustitución. Ahora bien, tal sustitución es más teórica que real, pues es poco factible en la práctica si se tiene en cuenta el punto de vista del comprador, que encuentra la obra en las estanterías de literatura contemporánea, en una editorial que publica novelas actuales «originales». Sea cual sea el resultado de interpretación lectora, pues es al lector a quien corresponde en última instancia determinar en qué términos *Omero, Iliade* reemplaza a la *Iliada*, Baricco cumple con el principio ético de declarar que su obra es una adaptación.

4.5.4.5. Posición de *Omero, Iliade* en la tipología de la adaptación literaria

Esbozados ya algunos criterios de clasificación, paso a trazar las coordenadas en que *Omero, Iliade* puede encontrarse dentro del universo de las adaptaciones. No aspiro a que la tipología sea exhaustiva, pero sí útil para comprender las diferencias más importantes entre los tipos de adaptaciones. En primer lugar, he diferenciado entre obras ancilares, cuyo fin es la lectura posterior del hipotexto, de las no ancilares, cuya lectura no es necesariamente vista como un peldaño en la construcción de la competencia literaria. Este último es el caso de *Omero, Iliade*.

También he distinguido entre obras autónomas y no autónomas con respecto al diálogo con el hipotexto, en cuanto a que si su lectura ha sido necesaria o no y en qué medida las relaciones con el original enriquecen la lectura. Genette (1989: 494) critica con razón a Riffaterre cuando afirma que el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto, pues todo hipertexto puede, sin agramaticalidad perceptible, leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y suficiente, aunque no necesariamente exhaustiva. De manera que esta distinción es una cuestión de grado, y *Omero, Iliade* está, en esta clasificación, en un extremo, pues gana relativamente poco al leerse su ser hipertextual como intertextualidad.

Un tercer criterio de clasificación es quién fija su propósito (*skopós*), que incluye el efecto buscado y la caracterización del público al que va dirigido. Si está determinado por el cliente, la editorial, la agencia u otro ente externo al autor, y este simplemente pone en marcha mecanismos para ejecutar esas directrices (propósito ajeno o profesional); o bien si la iniciativa parte del adaptador, que siguiendo una ética determinada por las circunstancias adapta con el propósito que desea, como en un acto de creación pura (propósito autorial). Esta distinción es relevante, porque es probable que si la adaptación es encargada —y en el mundo editorial infantil y en el teatro suele funcionar así— el *skopós* diferirá, quizá notablemente, del de la obra original y el resultado textual podría verse alterado en consecuencia, acercando la adaptación a otras categorías hipertextuales; mientras que si existe una finalidad literaria propia y el adaptador posee la competencia literaria y cultural necesaria para captar el *skopós* original de la obra, es probable que no haya diferencias significativas a este respecto. También es importante, para encontrar la relación con la traducción funcional, la cuestión del género literario: si la adaptación adopta un género que desarrolla las características estructurales y arquetípicas del género de partida y se dirige a su público por canales parecidos para provocar en ellos un efecto equivalente, es una adaptación homofuncional o traducción intralingüística plena; si emplea géneros que restringen el desarrollo de la estructura de conjunto referencial original, cambia su modo de representar la realidad y alcanza al público por medios que no permiten provocar el mismo efecto que el original, la adaptación es

heterofuncional. En la tabla siguiente recojo los criterios de clasificación propuestos para la adaptación literaria y la posición de *Omero, Iliade* dentro de dicha clasificación.

Clasificación de <i>Omero, Iliade</i> en el marco de las adaptaciones	
<i>Omero, Iliade</i>	Otras adaptaciones
No ancilar	Ancilares
Autónoma	Dependiente
Popular	Culta
Origen autorial	Origen profesional
Autoría nueva	Misma autoría que el original
Homofuncional	Heterofuncional
<p><i>Nota:</i> Muchas de estas características están relacionadas entre sí. Por ejemplo, la autoría nueva (Baricco frente a Homero) tiene relación con el origen autorial, con el hecho de que la iniciativa de realizar la adaptación partiera del autor; si hubiese partido de una editorial que impusiese las características de la obra, probablemente no habría existido el interés de reivindicar una autoría nueva.</p>	

Recapitulando, la adaptación es un procedimiento transformador que ocupa un lugar en la hipertextualidad y posee una diferencia clara, debida a la seriedad de su propósito, frente a otros tipos de textos derivados, como la parodia o el travestimiento burlesco, y transposiciones no formales, como la imitación. En virtud de su finalidad vehicular, la adaptación guarda relaciones esenciales con la traducción. Vista desde la perspectiva de la teoría de la traducción, la adaptación es un procedimiento puntual de traducción, complementario del vertido lingüístico, como desde el punto de vista de la adaptación, la versión a otra lengua es una fase del proceso de adaptación, una fase inicial e imprescindible, sin duda. Las diferencias que la adaptación mantiene con la traducción tradicional implican la superación del anclaje textual para lograr una equivalencia funcional que tenga en cuenta factores culturales y del sistema literario.

Omero, Iliade es una adaptación literaria no ancilar, homofuncional, autónoma, de propósito autorial, que se hace eco del propósito de su hipotexto y pretende reproducirlo para un público amplio, en un género aural que permite un desarrollo muy alto de la capacidad de expresión del hipotexto, por lo que puede verse como una traducción funcional.

4.5.5. La novela aural contemporánea como género literario

Mirella Marotta (2014) estudia la posmodernidad en la obra de Baricco y sigue a Lotman al resaltar la importancia de la forma y la estructura en la obra literaria de finales del siglo XX y comienzos de este siglo. Lotman (1982: 23) sostiene que el contenido conceptual de una obra no es ni más ni menos que su estructura, que el auténtico contenido de las obras se encuentra en la forma del texto. Esto tiene implicaciones en el campo del género literario: la literatura posee un efecto estético gracias a que la deconstrucción de la realidad se ha reconstruido en una nueva forma gracias al conocimiento de su estructura que el autor y el lector comparten. Estoy de acuerdo con Marotta (2014: 276) cuando sostiene que la creación de géneros literarios nuevos,

más atractivos a los lectores, es un rasgo esencial de los escritores de esta época y que eso pasa por hacerlos más libres y más abiertos a características tomadas de otros géneros. Es en este contexto en que me gustaría que se entendiera la reconstrucción de Baricco a partir de su deconstrucción de la *Iliada* y en estos términos que se evaluara si una novela aural como *Omero, Iliade*, hecha para leerse en voz alta, puede considerarse como perteneciente a un género nuevo.

4.5.5.1. Antecedentes de *Omero, Iliade*

La idea de Panzieri (1996: 37) de que el posmodernismo tiene una función ecológica, de que lo central en la literatura ya no es vehicular ideas o expresiones lingüísticas, sino reciclar historias, materiales lingüísticos y géneros literarios, encaja perfectamente en el análisis de esta obra, pero es necesario dar un paso más allá para comprender casos como el de Baricco (y, más adelante, el de Logue): se han mezclado no solo los géneros literarios tradicionales, sino también lenguajes estéticos provenientes de otras disciplinas, como la música, el cine y la arquitectura, para crear narraciones «impregnadas de imagen y de evocación» (Marotta 2014: 277). Varias obras de Baricco lo atestiguan.

Mencionaré cuatro casos de hibridación extraliteraria, para tocarla brevemente y luego centrarme en el análisis de la hibridación entre géneros literarios, que es el objetivo primario de este trabajo. El primero es el de *Castelli di rabbia*, sobre la música, que ya traté al abordar la oralidad. El segundo es *City* (1999), que está construida sobre el esquema de una ciudad, como la idea de una ciudad encarnada en palabras. Las historias son barrios; los personajes, calles, y el lector está invitado a deambular por la ciudad y viajar el viaje de Baricco por esta ciudad. Así lo explica Marotta (2014: 279):

Las partes de la ciudad establecen las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas del texto. En toda ciudad hay barrios de distinta naturaleza; así, la similitud de su obra con una ciudad real permite al autor construir historias muy diferentes, situadas en tiempos y espacios distintos.

De modo similar, Baricco emplea estructuras extraliterarias en otras obras, como en *Questa storia* (2005), donde las 18 curvas de un circuito de carreras representan los cambios y sentimientos de la vida de un personaje. Las curvas, las rectas, las frenadas y las aceleraciones se corresponden a capítulos de la historia sentimental de uno de los personajes y constituyen una forma de comunicarse con otro personaje. En *Mr Gwyn* (2011), que se dedica a mezclar lenguajes estéticos, la historia parte de retratos fotográficos para pasar a retratos literarios. Hasta tal punto la mezcla de lenguajes diversos es una característica señera de Baricco que este es el rasgo que lo identifica dentro de su generación, así que, en ese contexto, *Omero, Iliade* parece ser un caso hasta cierto punto *poo* transgresor. La Porta, en unas palabras de que ya cité para hablar de auralidad, habla de la búsqueda de un lenguaje propio a través de la contaminación y la refacción de modelos (2005: 83):

Proprio Baricco, senza cedere alle lusinghe di una letteratura di facile consumo o a una facile spettacolarità, persegue una propria personale ricerca di postmoderno d'autore, nel senso di una contaminazione letteraria molto colta (con un rifacimento-parodia di alcuni modelli), apparentemente centrifuga, anarchica, ma incorniciata da una «musica»

stregante e assai riconoscibile (come scandita da quello strano strumento che nel primo romanzo si chiama «umanofono»).

Marotta (2014: 281) cita una entrevista a Tabucchi de Gaglione y Cassini (1997: 11-12) en que el escritor describe la hibridación genérica como una de las características de la escritura posmoderna, en la que podemos encajar bien a Alessandro Baricco, y no solo por la hibridación y la falta de fronteras, sino por muy adecuada referencia a la música:

Io credo che quello che possiamo costatare è una caduta fortissima fra le divisioni dei vari generi letterari. (...) il testo letterario ha acquisito una autonomia tale per cui è un organismo indipendente. E questa evoluzione graduale sta avvenendo in tutta l'Europa e anche al di là dei confini europei. Gli antichi avevano scoperto le muse, noi oggi abbiamo capito che le muse, forse divise per categoria non esistono più. C'è una musa unica, magari un po' zoppa e un po' sindacalizzata che ci assiste tutti; assiste lo scrittore di libretti d'opera, come assiste lo scrittore di testi teatrali, come assiste nelle sue manchevolezze il romanziere. (...) Io credo che l'arte in tutte le manifestazioni oggi abbia degli aspetti molto simili: non mi sento molto lontano da un architetto, non mi sento molto lontano da un pittore, da un musicista [...].

No comulgo del todo con esta independencia que se declara, porque, si bien efectivamente han caído las fronteras entre los géneros dejando un espacio inconmensurable para la creación, en un sentido la literatura contemporánea es más dependiente que la de ninguna otra época por su notoria, irritante, compulsiva y aparentemente incurable intertextualidad. La nueva musa es la que dialoga con otros textos más que canta, y alberga un repertorio de formas de relación intertextual en lugar que procedimientos *ex nihilo*. Con todo, las palabras de Tabucchi constituyen un buen testimonio del sentir de un autor contemporáneo, que percibe los infinitos textos circundantes como ventanas y vitrales policromados más que como paredes. No creo que el italiano esté proclamando la originalidad de cualquier obra de arte literario, en la línea de Croce, o la irrelevancia de los patrones y modelos, sino más bien la presencia de esos patrones y modelos en un patrón o modelo posmoderno que permite mezclarlos sin miedo, pues no son prescriptivos, sino que están al servicio de la individualidad de cada obra.

Pero pasemos ya a las mezclas entre géneros literarios. En opinión de Marotta (2014: 282), el primer caso de mezcla de géneros literarios en Baricco es *Novecento* (1994), que se postula como monólogo, es decir, una obra dramática, pero también es un relato con vida escrita, lo cual lo hace bastante asimilable a *Omero, Iliade*. Confiesa Baricco en el prólogo a *Novecento* (1994: 7):

Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, e un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che stia in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce. Non credo che ci sia un nome, per testi del genere. Comunque, poco importa. A me sembra una bella storia, che valeva la pena di raccontare. E mi piace pensare che qualcuno la leggerà.

Este monólogo, o «racconto per leggere in alta voce», genéricamente, se parece mucho a *Omero, Iliade*: una obra breve, aural, híbrida, a caballo entre el teatro y la narración, y descrita evitando las etiquetas, sino con nombres neutros, como *racconto*, de modo similar a la forma tan inespecífica en que Baricco describe *Omero, Iliade*: «questo testo» (2004: 7). *Novecento*, por su brevedad, se podría asimilar más bien a la versión de Lockwood de la *Odisea*, que tiene ese rasgo híbrido del arte del cuentacuentos: narrativo pero al mismo tiempo dramático. La otra diferencia entre *Novecento* y *Omero, Iliade* es coralidad de la multiplicidad de voces, pero podemos entenderlas emparentadas y, esta última, como un desarrollo más complejo de aquella, que por estructura narrativa sí está más cerca de la novela corta.

Después de *Novecento*, Baricco publica *Seta*, que en opinión de Marotta (2014: 282-283) es una mezcla de prosa y poesía, un poema épico sobre un viaje cíclico (son cuatro viajes al mismo destino, lo cual ya implica un ritmo estructural afín al cuento tradicional), con dos rasgos muy saltantes que son la repetición y el ritmo, es decir, los dos principios constitutivos del verso, como explica Lotman. Es difícil concebir un caso más híbrido, en términos genéricos, porque si es efectivamente épico, es sumamente breve, como un epilio calimaqueo o virgiliano, y en verdad es una obra narrativa, pero con una densidad de recursos fonofonológicos que la aproxima a la poesía. En este caso, otra vez tenemos un antecedente épico-narrativo de *Omero, Iliade*, pero, al igual que *Novecento*, como tiene el tema del viaje.

Como veíamos anteriormente al tratar la auralidad, en *Seta* muchos elementos hacen pensar en un poema épico, principalmente la repetición casi literal de los cuatro viajes a Japón, que configuran un estribillo estructural, una canción épica por lo narrativo y repetitivo, por el carácter episódico de sus viajes odiseicos. Por supuesto que por su extensión breve, sus momentos líricos y su tensión narrativa hay elementos que no concuerdan con la descripción de *Seda* como épica, pero Hervé Joncour es un héroe afín a *Odiseo*, cuya gesta Baricco canta como un bardo, en un artefacto destinado tanto al oído del oyente como a la vista de lector. Más adelante, cuando trate con detalle *War Music*, de Logue, el poeta mencionará este doble destino de la poesía, que debe sonar en la mente del lector tanto como si se recitara. Este es el mismo caso, pero en prosa rítmica en lugar de verso.

Aunque no se trate de un antecedente, ya que es posterior a *Omero, Iliade* (2004), el carácter híbrido de *I Barbari. Saggio sulla mutazione* (2006) también interesa aquí, ya que se postula como un ensayo pero el autor, en palabras de Marotta (2014: 295) «bromea con sus lectores sobre si es una novela, una novela por entregas, un ensayo» y esto lo hace Baricco con una perspectiva entre modesta y lúdica: «Non sembra, ma questo è un libro» (Baricco 2006: 7). Queda claro, por tanto, que Baricco tiende a buscar su propio lenguaje estético al margen de convenciones genéricas, pero que tiene una predisposición a que sus obras, a pesar de estar en prosa, funcionen auralmente.

4.5.5.2. Hibridación y cauce de representación

Desde el punto de vista estructural, *Omero, Iliade*, por la inclusión de narradores y personajes en la estructura de conjunto referencial, pertenece al género épico-narrativo, al género histórico de la novela, a pesar de la temática heroica. Como mostré anteriormente, es el resultado de la

escisión, la profanización, la condensación, la complementación, la transestilización y la transvocalización de una epopeya. Fuera del prólogo y el epílogo, cuya finalidad retórica ya he analizado, no hay apenas rastro de nada que podamos llamar ensayístico, pues la argumentación prácticamente no existe fuera de los diálogos de los personajes y el manto de la ficción lo cubre todo. La desrealización lírica está prácticamente ausente, pues la referencia es rigurosamente directa a lo largo de toda la obra. Puede interpretarse que los diferentes capítulos son monólogos dramáticos de contenido narrativo, perspectiva que puede verse apoyada por el estilo conversacional que presupone un interlocutor situado espaciotemporalmente; pero la ausencia de diálogo, rasgo definitorio del drama, y el tiempo de la narración, pasado, hacen imposible la interacción, por lo que, estructuralmente, no es drama.

Tenemos, pues, una novela polifónica en la que hablan personajes de posiciones sociales distintas, de sexo diferente y bando guerrero contrario, desde perspectivas, además, inmediatas, cercanas, sin distanciamiento épico, que ponen la atención en la experiencia de los individuos en evolución más que en la gesta heroica cristalizada y de importancia colectiva. Podemos considerarla novela y no cuento o novela corta, a pesar de su relativa brevedad (163 págs.), por la compleja articulación de perspectivas, el número de acciones secundarias que se apartan del hilo conductor y la mínima importancia del golpe de efecto final como elemento que da sentido al conjunto, que también tiene valor estético por la calidad de sus partes tomadas aisladamente. Para Marotta (2014: 285), *Omero, Iliade* es una «colección de cuentos con un marco único, la guerra, en el que cada personaje cuenta su propia historia y su propia tragedia». Esta descripción es jugosa, por cuanto destaca un aspecto de la novela al que no había prestado mayor importancia hasta ahora: la unidad interna y la relativa independencia de cada uno de los testimonios, la tensión compositiva, problemática y patética, de cada uno, que lo asimila a un libro de cuentos. Esta circunstancia añade complejidad al análisis de *Omero, Iliade*, porque, sin dejar de ser una novela, puede verse como una colección de relatos, distantes del cuento literario moderno por cuanto no logran un golpe de efecto sorpresivo, pero sí completos y unitarios referencialmente. Para Schaeffer, que problematiza las fronteras entre lo dramático y lo épico-narrativo (1996: 66-67) el uso de la primera persona puede ser muy importante en la transmodalización de la lectura, al punto que, desde su punto de vista, *Omero, Iliade* sería una obra dramática. Los poemas épicos en primera persona que en su ejecución implican que el narrador se identifique con el personaje son, en el fondo, dramáticos, ya que el los auditores pueden considerar que el ejecutante imita al héroe; es decir, la narración homodiegética con enunciador ficticio o fingido no tiene el mismo estatus en literatura oral que en literatura escrita: en la primera, es dramático, cuasirrepresentacional; en la segunda, narrativo. Cuando la narración es en tercera persona, también puede tener una lectura transmodalizada, es decir, dramática, por su encarnación física, oral. Para Schaeffer, la distinción entre narración en primera persona y narración en tercera persona tiene pertinencia solo a nivel enunciativo, ya que todo relato, por el hecho de ser enunciado, por el hecho de ser manifestado por una voz, está en primera persona: lo relevante es que el relato se haga mediante un enunciador delegado (que no es el autor) o no. Por muy interesante que sea esta propuesta, que adscribiría *Omero, Iliade* al género dramático, creo que es desacertada, porque la existencia de diálogo en tiempo presente es más importante que la enunciación, y *Omero, Iliade* carece de diálogo o de cualquier posible interacción de los personajes.

El hecho mismo de integrar varios monólogos (que podrían calificarse de dramáticos) ya la convierte en una novela, porque esa integración presupone la existencia de un solo marco ficcional que los engloba. No por ser ejecutada oralmente mediante un enunciador delegado una narración empieza a ser dramática: hace falta un escenario, no un mero púlpito o atril, interacción en tiempo presente entre los parlamentos y la posibilidad palpable y peligrosa de que la acción de un personaje afecte a la del otro. Ahora bien, la ejecución oral no me parece irrelevante con respecto al género literario, porque produce un efecto estético muy diferente al de la lectura silenciosa y, obviamente, tiene cualidades que acercan la narración al drama, como la ficcionalización del enunciador.

Desde una postura arquetípica, lo épico ha quedado notablemente reducido en favor de lo lírico y lo dramático, pues la representación se halla difuminada. Es verdad que predomina lo visual y la fascinación con los objetos en movimiento; pero rápidamente se agotan los rasgos que Staiger (1966: 101-152) podría calificar de épicos. Para empezar, el punto de vista ya no posee la apariencia de objetividad del narrador omnisciente; ni hay una búsqueda de la imperturbabilidad del narrador, sino todo lo contrario, los personajes narran porque la acción los ha conmovido; los personajes participan de la acción y la filtran desde su perspectiva, de modo que los acontecimientos no son enteramente objetos, sino en parte sujeto; hay lugar para el tratamiento del amor y sentimientos que difuminan la distinción entre sujeto y objeto; se reducen enormemente o desaparecen las digresiones que pesan en la estructura esencial del conjunto, como los catálogos; han desaparecido la mayoría de episodios no troncales; se narra desde un destino ya vivido y con la huella psíquica de una consciencia a la que los hechos pueden afectar. Lo lírico está presente, naturalmente, en la musicalidad variable de la prosa rítmica, en los motivos y regularidades que impregnan la obra y que se plasman como recursos concretos y distintos según las necesidades expresivas de cada parte; en el uso desarrolladísimo de la primera persona y del recuerdo afectivo, del perfume del pasado, como motor del poetizar; en el carácter pasajero de los testimonios, que pertenecen a conversaciones situadas espaciotemporalmente, y, finalmente, en la importancia del estado anímico que colorea la narración de cada personaje. Lo dramático también se halla en mayor medida que en Homero, ya que cada monólogo tiene cierta unidad dramática, con cierta tensión y resolución; la organización de conjunto, la proporción y la organicidad de las partes son importantes, y, para terminar, la manera en que la experiencia quiebra visiones del mundo y violenta el cosmos es explícita, como en la tragedia.

Omero, Iliade fue escrita para ser leída en público, en vivo y en directo, pensada para la representación, como el drama, y con recursos narrativos orientados a lograr cautivar por vía auditiva, para realizarse en un acto performativo delante de una audiencia o por difusión radial, lo cual la aleja de la típica escrituralidad de la novela y la pone en contacto con el drama y las artes performativas, y ciertamente, con la radionovela. A diferencia del drama, esta representación prescinde de cualquier escenificación fuera de un atril y de diálogos propiamente dichos. En el drama los personajes hablan en presente, puesto que su acción representada ocurre simultáneamente y afecta a la realidad inmediata; en esta novela, los personajes se refieren a un pasado que ya no pueden transformar. Se trata, pues, de una recolección de testimonios individuales que, agrupados, asumen una perspectiva novelística polifónica. Posee una alternancia de narradores tan frecuente que es como si dialogaran, y puesto que carece de un

narrador omnisciente y cada narrador es personaje, no tenemos la típica perspectiva que esperaríamos de una novela moderna convencional, marcada o por la presencia de un narrador externo y omnisciente, por la de uno solo que cuenta su perspectiva, o bien por uno que presente su mundo personal y lo combine con la voz de otros personajes, pero subordinados a aquel. En esta novela, no existe tal subordinación, sino una polifonía en primer plano, una coralidad absoluta y absolutamente paralela: todas las voces, como en el teatro, son un yo de un personaje que se expresa a partir de su propia personalidad en una relación de pura igualdad valorativa.

Los valores ilocutivos y perlocutivos sí que son comparables a los de la epopeya, en parte gracias a las circunstancias de ejecución oral y el poder hipnótico, psicagógico, de la voz humana, que lo acerca mucho a Homero. Como macroacto ilocutivo, tomada en su conjunto, *Omero, Iliade* no es muy diferente de la *Iliada*, pues realiza de modo similar su búsqueda de imitación de la realidad ficcional con la asertividad propia de lo narrativo. Sin embargo, en lo que se refiere a los actos ilocutivos por separado, a cada acto de habla, sí que hay diferencias importantes, pues fábula está mediatizada por la necesidad de expresión de cada personaje narrador, por lo que está teñida de todo tipo de valores expresivos. En el plano más concreto, en los actos de habla referidos por los personajes narradores, existe la riqueza y variedad ilocutiva que cabría esperar: órdenes, amenazas, promesas, descripciones, manifestaciones de sentimientos, etcétera, y con la viveza que emana de la concisión y verosimilitud del estilo llano y coloquial.

En el plano perlocutivo más general, la obra deleita e instruye de manera eficaz, pues el canal auditivo permite la comunicación de ideas, valores y motivos envueltos en un estilo agradable, claro y preciso, afín a la sensibilidad de su oyente. De las consecuencias perlocutivas más específicas que cabría esperar pero no asegurar, pues todo lo perlocutivo tiene un margen importante de impredecible, *Omero, Iliade* conserva la mayoría de la epopeya, salvo la promoción de la cohesión social vinculada a una nación. Esta finalidad carece de sentido en una sociedad global y multicultural en que la identidad del individuo se busca individualmente apelando no solo al pasado histórico o mitológico, sino a múltiples referentes, que pueden provenir de distintas culturas. Si acaso promueve alguna cohesión, es la del clasicismo y el apego a la tradición clásica, o, en un plano más general, gracias a la referencia a caracteres que suelen considerarse universales, a la humanidad luchadora, que ve en el mundo heroico un repertorio de historias y patrones de conducta que le sirvan para estructurar su experiencia y darle un sentido, con héroes que sirven de modelos y acontecimientos violentos que subliman la violencia e inducen, como señala Baricco en el epílogo de la obra, a buscar formas alternativas de recrear la intensidad de la vida.

4.5.5.3. *Omero, Iliade* y el desarrollo de la narrativa aural

Toda obra narrativa puede enunciarse oralmente, pero no todas están diseñadas en cada uno de sus aspectos para ello, especialmente en el siglo XXI, en el que predomina una cultura cinematográfica y escrita que nos hace relativamente ignorantes de la música de las palabras y frecuentemente analfabetos para la palabra declamada. Ha habido momentos históricos, no tan lejanos, en que la novela moderna se leía en voz alta en familia. En épocas en que la alfabetización no se hallaba tan extendida y el libro era un bien relativamente escaso y costoso, bastaba con que

uno de los miembros de la familia, frecuentemente joven y con acceso a una mejor educación, supiera leer para que el hogar familiar fuera un generoso escenario aural. Estas escenas se han ido haciendo más infrecuentes en la medida en que generaciones posteriores han tenido acceso a una educación más basada en la escritura, el coste de los productos impresos bajó y el libro empezó a ser un objeto consumido en silencio y soledad, junto con la mayor independencia de la vida social. En este mundo global, de infinitas opciones de lectura extensiva, la lectura se ha hecho privada, lo cual ahorra el tedio de tener que ponerse de acuerdo en el ámbito familiar sobre qué puede leerse en el escenario común y aboca la lectura, en la mayoría de casos, a un acto de recepción privado y egoísta, tanto que la competencia para la lectura fluida en voz alta de la mayor parte de la población es ya relativamente infrecuente, y no digamos ya una lectura con intención, pausa, énfasis y dramatismo.

Es probable, sin embargo, que los descubrimientos del siglo XX sobre la oralidad en Homero, que ciertamente han afectado su recepción, como muestra Graziosi (2007) hayan contribuido al mayor interés por la ejecución performativa y por vía auditiva de los textos literarios, pues se ha tendido un puente entre la humilde literatura oral y folclórica y la literatura culta, canónica y venerada. Las reescrituras recientes de Homero ciertamente apuntan en ese sentido. Pero no solo la vía culta afecta a la consideración de la narración aural, sino también el género popular de la radionovela, que ya no está en boga porque la novela televisiva usurpó buena parte de su espacio, pero fue un género que despertó gran emotividad en décadas pasadas. Espectáculos como *La verdad de las mentiras*, al que se refiere Vargas Llosa en el epílogo de *Odiseo y Penélope* (2007); varias iniciativas de ejecución pública de distintos textos de Baricco en Europa, a las que ya me he referido; el éxito enorme de la serie *Mi novela favorita*, en un lugar como el Perú, una colección de adaptaciones sonoras de clásicos de la literatura en formato CD; la facilidad de grabación y difusión del audiolibro, con plataformas internéticas especializadas en este medio, también presente en la plataforma de Spotify, son posibles indicios de una tendencia hacia la revalorización de la voz humana en la experiencia de recepción literaria. La atención que recibe en Italia, por ejemplo, la narración dramática por parte de la academia, es significativa. Los artículos recogidos en el número de julio de 2004 de *Prove di Dramaturgia*, editado por Gerardo Guccini, por ejemplo, dan fe del interés por la ejecución dramática de lo épico, el arte del narrador de cuentos, la importancia de la retroalimentación en la recreación del texto oral, la escritura oralizante, las características de la lectura de actor, las fronteras difusas entre la lectura dramática y la actuación narrativa, entre otros temas relacionados. Este interés está motivado, naturalmente, por un resurgimiento real de los fenómenos correspondientes, de este tipo de espectáculos épico-dramáticos. No debería de extrañarnos, pues, que los autores literarios, conscientes de que la narrativa aural, por el poder afectivo de la voz, produce efectos estéticos potentes, y enterados de la verosimilitud del estilo coloquial, podrían lanzarse al desarrollo de una narrativa aural compleja, literaria, con los recursos de la novela, en la estela de Alessandro Baricco.

Lo que he dado en llamar novela aural contemporánea, cuya realidad como género solo la demostrará el tiempo, con sus posibles imitadores, epígonos y parodias, es, como me parece que queda demostrado, un cauce ideal de representación de la epopeya homérica, ya que permite la recreación de los factores estructurales de la epopeya, alberga la posibilidad de la representación

nítida y figurativa de acontecimientos complejos y, fundamentalmente, contiene, en el plano pragmático, la capacidad de revivir el efecto psicagógico de la voz de los rapsodos. Por ello, una adaptación de la *Iliada* en este cauce de presentación puede constituir una plena traducción funcional.

En las páginas anteriores, he hecho algunos comentarios, desde un punto de vista architextual, sobre la hibridación de género literario en Baricco, que es novela pero no es exactamente novela, porque se lee pero también se escucha, y tiene elementos del drama y de la música, que no esperaríamos en una novela convencional. Este mestizaje es hasta cierto punto paralelo al que he descrito sobre su género como reescritura, que bebe de modelos diversos y ni es una traducción convencional ni es una obra de creación espontánea; no es rigurosamente fiel al texto pero tampoco es infiel pragmáticamente; mantiene el guion cultural en el plano semántico pero evita muchos factores culturales relacionados con la forma; es posmoderna en su transgresión y su realidad intertextual, pero moderna en su búsqueda de independencia interpretativa; se relaciona con numerosos textos del autor y de otros autores, pero es al mismo tiempo original... Y así podría seguir listando las promiscuidades, cruces, ambigüedades, paradojas y confusiones que he tratado hasta ahora; pero preferiría cerrar recordando las palabras de Tabucchi, que cité páginas atrás y que describen a la musa de nuestros tiempos como «un po' zoppa». Efectivamente, la musa posmoderna es un tanto coja, pero es menester agregar que también es muda: ya no canta para abrir los caminos de la memoria y la imaginación, sino que, cual inveterada bibliotecaria, señala con dedo tembloroso catálogos, estanterías y recovecos de la biblioteca de Babel, la edénica Gomorra de las relaciones literarias.

4.6. Género literario y caracterización de *War Music* como reescritura

«Poetry cannot be defined, only experienced. »

Christopher Logue, *The Poetry Archive*

«Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne;
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold:
Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortes when with eagle eyes
He star'd at the Pacific—and all his men
Look'd at each other with a wild surmise—
Silent upon a peak in Darien.»

John Keats, «On First Looking into Chapman's Homer»

«It is neither a translation nor recounting, neither imitation nor metamorphosis... it is the inspired transcription of Logue's listening... the result verges on genius.»

George Steiner, en *The Times*

«The true translator is he or she who, via the paradox of mastery in obeisance, plunges us into the strangeness of the archaic world, into its distance and darkness, and who almost blinds us with the contemporaneity, with the actuality of a 'light that screams across three thousand years' (Logue's talismanic image).»

George Steiner, en *Observer Review* (24/10/1999)

Emily Greenwood (2007: 158) cuenta cómo en la preparación de las conferencias en que se basa el libro *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, invitaron a participar a Christopher Logue. El poeta no pudo asistir, pero a la invitación contestó lo siguiente: «What you might do for me is to ask «What is *War Music*?» Sometimes I don't feel at all sure». No es de extrañarse que el propio autor se halle en un aprieto para definir su propia obra, ya que esto implica establecer cuál es la relación de *War Music* con la *Iliada*, es decir, qué es en tanto reescritura, y qué relaciones guarda con otras reescrituras similares. ¿Puede considerarse una traducción de la *Iliada*, en la línea de Chapman y Pope, está emparentada con otras traducciones contemporáneas de obras épicas, como el *Beowulf* de Heaney, o es una obra de creación libre, emparentada con la epopeya de Homero caprichosamente? Por otro lado, es necesario saber cuál es su relación con otras obras que le sirven de modelo, es decir, a qué género literario pertenece. ¿Qué vínculos mantiene con Milton, con Pound; qué papel desempeña la auralidad y la música que inunda el poema; puede compararse con otras obras épicas contemporáneas, como el *Omeros* de Walcott? Finalmente, ¿cómo se relaciona con lo extraliterario, fundamentalmente el lenguaje del cine? ¿Afecta esto su adscripción de género? A intentar esclarecer estos puntos y encontrar la intersección entre los aspectos intertextuales y genéricos dedicaré las próximas páginas.

En muchos sentidos el caso de Logue se asemeja al del poeta romántico John Keats, también ignorante de la lengua griega, que al leer a Homero en la traducción de Chapman (1611) describió su experiencia de recepción en un soneto: «On First Looking into Chapman's Homer» (1816). Como apunta Greenwood (2007: 165-168), los detractores de Keats pusieron por delante cuestiones de política cultural por delante de los méritos estéticos del poema, que al elogiar a Chapman lleva implícita la crítica de la traducción de Pope, más reciente y loada por las élites, y que además Keats parodia. Logue mantiene una muy comparable relación conflictiva con las élites académicas. Chapman es, además, uno de los traductores cuya estela Logue sigue para adaptar a Homero. Por otra parte, en su poema Keats pone el énfasis en el estímulo de los sentidos y está tan lleno de sinestesias visuales y auditivas como vacía de referencias a lo escrito, posiblemente porque su contacto con Chapman fue a través de la lectura en voz alta de su amigo poeta Charles Cowden Clarke. Su percepción también se remonta a la oralidad del original homérico, rasgo esencial en la versión de Logue. Los rasgos más destacados de la experiencia de escuchar el Homero de Chapman para Keats son la viva nitidez sensorial y la novedad, igual que para Logue, salvo por la diferencia de que lo que el romántico ve a través de un telescopio («Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken») Logue lo vive como si fuera televisión.

4.6.1. Origen y método de creación

No me va a ser posible describir el origen y el método de composición de *War Music* con el mismo detalle que *Omero, Iliade*, ya que Christopher Logue no ofrece información tan pormenorizada en su introducción ni tampoco en las entrevistas posteriores a las que he tenido acceso. Sí que hay información suficiente, sin embargo, para hacerse una idea de cómo Logue viaja de la *Iliada* a *War Music* y cómo concibe la relación entre ambas obras a través de fuentes

secundarias. Como ya he adelantado en la descripción del corpus, esta obra también tiene su origen en un propósito de ejecución oral, pero en este caso para la radio (1997: vii):

Either the translations of the *Iliad* on which the three parts of *War Music* are based did not exist or they had had only a passing interest for me until 1959, when Donald Carne-Ross suggested I contribute to a new version of the poem he was about to commission for the BBC.

En sus ya no tres sino seis entregas de *War Music*, Logue —a diferencia de Baricco, que emplea solo una traducción de la *Iliada*— Logue señala (1997: vii) que se ha basado en las traducciones de Chapman (1611), Pope (1720), Derby (1865), Murray (1924) y Rieu (1950), y, por lo que se puede colegir de otras partes de la entrevista de Guppy (1993), ha tenido en cuenta, principalmente para descartarlas, media docena más. Está claro, por lo tanto, que no puede seguir el mismo método «editorial», de creación a partir de la corrección, de Baricco, sino uno más complejo, que describe de esta manera (Guppy: 1993):

After learning the content of the section in hand from my reading, I make an outline: narrative, main scenes, subsidiary scenes—camp, plain, Troy, characters, new characters. Then I start on the verse. But as any writer will tell you, things change as they go along. What at first looked important is shown to be redundant. But «work on it» in my case does not end with the manuscript. For me, until I have heard it read aloud, the published text is incomplete. I made a lot of changes to the text of *Kings* after hearing the BBC Radio performance. There is nothing like a reading, a good reading, to show where overwriting, «poetical» writing, or lack of clarity occurs. A good reading makes it obvious where you have failed to emphasize the right thing. We can ignore the question of writing «for the eye» or «for the ear.» The alternative is false. Good poets write with both in mind, the emphasis will be slightly different, but not much. The maxim «look after the sense and sounds will look after themselves» is wrong. You have to manage both.

Reservaré la interpretación de las implicaciones aurales de este pasaje para más adelante. Aquí me basta recalcar que Logue sigue bastante de cerca el método de las partes de la retórica, pues va del contenido a la forma, de la *inventio*, a la *dispositio*, a la *elocutio* y después de la *actio*, la lectura en voz alta, vuelve sobre el texto para hacer todas las modificaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* para alcanzar la eficacia, que depende de su efecto en tanto realización sonora. Como muestra Campbell (2001), Logue compone como si se tratara de un guion gráfico de cine, enlazando en secuencia un conjunto de ilustraciones:

The connection, though forceful, is loose: ‘cinema’ lumped together with ‘stage’. But it persists into Logue’s storyboard method of composition: he works on lengths of continuous computer print-out paper to which he sticks Post-It notes, building up detail upon detail, image after image. A draft page for a section of *War Music*, therefore, can be five metres long. Portions of it get nailed to the wall...to establish what Logue calls a ‘flow chart’.

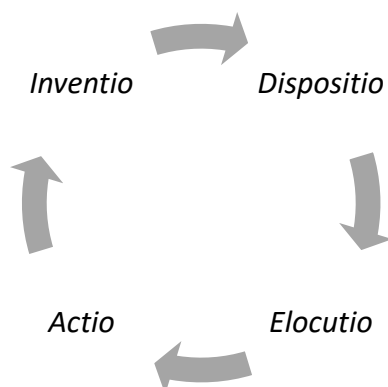
Sin embargo, en su método hay lugar para la entrada puntual de alusiones a fuentes secundarias, surgidas de lecturas de lo más diversas, como recoge Campbell (2001):

A simple example of how he operates: Logue reads a quotation from a novel by Chester Himes about a fight in a Harlem street: «One joker slashed the other's arm. A big-lipped wound opened in the tight leather jacket...» Struck by the image, Logue simply lifts it and gives it a different context in *War Music*:

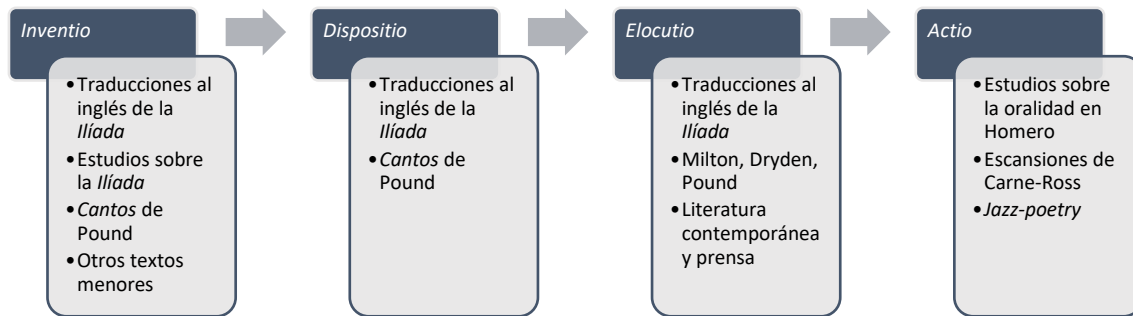
When all seems lost, there I do is,
Grinning among the blades, inflicting big-lipped wounds,
Keeping his hosts' hearts high...
(...)

On Logue's flow chart, nailed to the wall of his study, a phrase from Pope's translation of the *Iliad* sits next to quote from a New Yorker article about the Gulf War: «a million footprints, /Empty now». Gradually, the accretions suggest something worth shaping into verse. «This is actually in Homer», Logue will say, next to a reference to Book V, Line 289 (Diomedes prepares to kill Pandarus in battle), «this I invented».

Así pues, en el método poético de Logue se orquestan traducciones diversas al inglés como fuentes del contenido inicial (*inventio*), el cine como marco para el establecimiento de un guion gráfico (*dispositio*) y textos secundarios, de expresividad contemporánea, a través de los que vehicula dicho contenido (*elocutio*), que pueden ser modernos o contemporáneos. Como veremos más adelante, el marco-*collage* que emplea para el volcado de la narración debe mucho a otros textos de la tradición épica, como Spenser, Dryden, Milton y Pound. Tras una elocución inicial, una lectura en voz alta (*actio*) indica el camino de las modificaciones en las fases anteriores, pero no solo del estilo (*elocutio*), pues las modificaciones pueden implicar la adición de acontecimientos y personajes (*inventio*), y el cambio de orden de porciones del texto (*dispositio*). Puesto que la recitación puede afectar a los demás procesos, la relación de las fases es cíclica:



El eje sobre el que giran estas modificaciones es el efecto logrado por la *actio*, la ejecución oral, cuyos criterios estéticos también están determinados culturalmente por la manera en que se recita o recitaba en la Inglaterra contemporánea. En su niñez, Logue recibió clases de elocución que desarrollaron su oído y, de adulto, formó parte de movimientos, como el *jazz poetry*, que han marcado su concepción de lo musical. Vale la pena notar que cada una de las fases de composición implica relaciones intertextuales:



Aunque no se haya mencionado hasta ahora, la *intellectio*, que otorga lucidez pragmática al acto de comunicación, impregna cada una de estas fases y puede verse claramente en la relación entre la *actio* y la modificación posterior de las fases constituyentes de texto: pervivirán en el instrumento textual, locutivo, solamente los aspectos que transfieren la intención ilocutiva y capaces de provocar el efecto deseado en el receptor en las circunstancias de ejecución consideradas por Logue, lo cual es fundamento de numerosos actos de libertad creativa, como veremos más adelante.

Asimismo, en esta preponderancia de la *actio* sobre las operaciones textuales hay una toma de postura interdiscursiva en el método de elaboración, que apunta a obtener un texto muy distinto de las traducciones académicas al uso, negando a los académicos el control simbólico del legado de Homero, restituyéndoselo a los poetas, a los rapsodos contemporáneos.

4.6.2. *War Music* como epopeya contemporánea

El poema de Logue es una obra épico-narrativa, pero escrita en un tiempo en que la narración no suele plasmarse en verso ni contemplando una realización oral, performativa, orientada a la ejecución del momento. Con este poema, por un lado, tenemos la paradoja, desde el punto de vista del género, de que una narración, para hacerse épica —un género en principio afín— apela a los recursos de la lírica contemporánea. Para conferir a la narración el carácter grandioso e intemporal de la epopeya, Logue no encuentra sus recursos más importantes ni en la epopeya tradicional (no utiliza el hexámetro, ni verso regular, por ejemplo) ni en su género más próximo y supuestamente sucesor, la novela (de la que toma la pluralidad de narradores), sino en una mezcla de la tradición épica en lengua inglesa y el género en principio opuesto, por su subjetividad: la lírica contemporánea (de la que toma, por ejemplo, la densa explotación de recursos fonofonológicos). También son propias de la lírica la condensación, la intensidad de la emoción y el alto grado de desrealización. Sin embargo, a diferencia de las obras poético-líricas, *War Music* no desarrolla el mundo intimista de un solo personaje, sino la multiplicidad de voces que corresponde a la viva acción de la épica. Desde su misma concepción, pues el poema nació para su transmisión por la radio, posee recursos aurales que apuntan a su ejecución oral o a su realización performativa frente a un público oyente.

El que haya habido adaptaciones teatrales con mínimas alteraciones del texto, como la de Lillian Groag (que describo en el anexo 1), confirma las cualidades dramáticas, performativas, del texto. Sin que afecte su adscripción architextual, pues el género narrativo admite este recurso, es digno de notarse que en *War Music* el tiempo presente de la descripción de los actos predomina hasta tal punto que le confiere carácter dramático, pues crea la sensación de que los hechos ocurren ante los propios ojos del receptor, con la relevancia e intensidad del presente y que esta cualidad, en el plano textual, es identificable con el uso de acotaciones enmarcando el abundante diálogo de los personajes, un rasgo sumamente teatral. La narración en presente y las descripciones que enmarcan los diálogos en Logue son sintéticas, condensadas, comparables a las acotaciones y precisiones sobre la escenografía y, como veremos más adelante. En la preparación de la embajada a Aquiles, Agamenón le lista a Néstor todo lo que piensa darle al Pelida si accede a regresar a la lucha y la siguiente intervención del Atrida está anotada como en el teatro, sin verbo de lengua. A continuación, se describe la escenografía del camino nocturno a la tienda de Aquiles, en lo que podría ser perfectamente una acotación teatral, igual que la presentación de Aquiles en su tienda, interpretando la épica de Gilgamesh acompañado de guitarra. Los diálogos reproducen las palabras de los personajes sin ser introducidos por el narrador y apenas se identifica quién pronuncia cada parlamento (Logue 2015: 215-216):

Instantly, Nestor:

‘An offer God himself could not refuse.
All that remains to is:
Who shall take it to Achilles?’

Agamemnon: ‘You will.’

Starlight.

The starlight on the sea.

The sea.

Its whispering

Mixed with the prayers
Of Ajax and of Nestor as they walk
Along the shore towards Achilles’ gate.

‘My lords?’

‘Your lord.’

‘This way.’

They find him, with guitar,
Singing of Gilgamesh.

‘Take my hands. Here they are.’

(...)

King Nestor (for his life):

‘You know why we are here.
We face death (...).’

Desde un punto de vista general, es innegable que *War Music* es una epopeya: un poema narrativo en verso de materia heroica con presencia de lo sobrenatural, con predominio de un punto de vista objetivo, un estilo predominantemente serio y compuesto para ser ejecutado mediante la voz. Sobre la mayoría de estas características no voy a abundar, sino sobre rasgos específicos en que la similitud entre el poema de Logue y el de Homero es parcial, o bien donde hay importantes diferencias que lleven a ver *War Music* como una variante del género.

4.6.2.1. Similitudes parciales con la epopeya homérica

Concatenación de los acontecimientos. Aunque en menor medida que en la *Iliada*, en *War Music* hay concatenación de acontecimientos, descripción de procesos en que unas acciones son consecuencia de otras, en un todo imbricado de acciones en el mismo plano de valoración. Como hemos visto, esto diferencia significativamente esta obra de *Memorial*, de Alice Oswald, que mencionamos la sección sobre el género lírico. Ahora bien, a diferencia de la *Iliada*, en *War Music* Logue, influido por los *Cantos* de Pound, selecciona, corta, destaca y condensa, lo cual pasa por alto o resume radicalmente los acontecimientos que no tienen interés desde el punto de vista expresivo y teje un tapiz en que hay una gradación en diferentes relieves de la acción.

Descripción explícita de la violencia y la agonía. Como en la epopeya de Homero, en el poema de Logue las acciones de los guerreros se describen con detalle, y las heridas y muertes violentas cobran vida en la imaginación del receptor. Ahora bien, Logue da un paso más allá al recrearse en la descripción de lo sangriento y las agonías, como en este pasaje (2015: 155-156):

Then re-reversing, plunge —
Mid-jump, with sword part drawn —
Its 18-inch bronze tooth
(That caught the light) into Palt’s side:
Pitch him in dreadful pain sideways across his pair
Into the dust at Hector’s feet.
(...)
And Palt, now on his hands and knees,
Holding the slick blue-greenish loops of his intestine up

Though some were dragging in the dust.

Como señala Greenwood (2007: 148), hay una relación entre la brutalidad visceral de las escenas de batalla que ensalzan la gloria guerrera y las notas patéticas dispersas en el poema que insisten en la futilidad de la guerra, que en un ciclo de venganza perpetuo, genera más y más muerte. El desencantamiento de Logue con la guerra se manifiesta en la entrada de anacronismos, que insisten en que todas las guerras son ecos de la guerra mítica que refiere Homero.

Aparato divino. Logue conserva el aparato divino y la toma de partido de los dioses, que intervienen en la guerra en apoyo de uno u otro bando, de manera similar a la homérica, y aunque las descripciones del Olimpo son diferentes, la psicología de los dioses y su tratamiento, casi modernos, sus posturas morales están tan lejos de ser ejemplares, al igual que en Homero. Con frecuencia son fuente de una comicidad y ligereza que resalta el contraste con la cruda violencia del campo de batalla. La toma de partido se expresa con una viva radicalidad imposible en Homero (2015: 124):

Rain over Europe.
Queen Hera puts her hate-filled face around its fall,
And says to God:

'I want Troy dead.
Its swimming pools and cellars filled with limbs;
Its race, rotten beneath the rubble, oozing pus;
Even at noon the Dardanelles lit up;
All that is left a bloodstain by the sea.'

'Hold on...'

'No, no,' (wagging a finger in His face),

'I shall not stop. You shall not make me stop.
Troy asks for peace? Troy shall have peace. The peace of the dead.
Or you will have no peace until it does.'

Importancia del discurso directo. Al igual que en Homero, el discurso directo de los personajes ocupa una parte muy significativa del poema y su efecto estético es incluso mayor, por cuanto las intervenciones de los personajes se condensan radicalmente, con formulaciones atrevidas y desprovistas de recursos de repertorio. Entre los parlamentos más potentes se encuentra el sulfúrico duelo entre Aquiles y Agamenón (Logue 2015: 16-29), demasiado extenso para citarlo aquí. Un buen ejemplo de los golpes de efecto dramáticos que busca el poeta inglés puede encontrarse en la muerte de Patroclo, que prefigura la muerte de Héctor (2015: 249). En Logue las intervenciones de los personajes no solamente predicen sobre tales o cuales referentes, sino que transforman la realidad narrada: insultan, amenazan, intimidan, se burlan, prometen, ordenan, con una eficacia comparable a la del teatro.

Inmediatez y estilización. Puesto que son características definitorias del estilo homérico, plasmadas en la narración nítida, la descripción minuciosa, los símiles, los epítetos y las fórmulas, recursos para los que Logue encuentra equivalentes pragmáticos, recursos distintos pero

paralelos, similares en la diferencia, las analizaré más adelante, cuando describa *War Music* desde el punto de vista de la traducción.

Oralidad y auralidad. A diferencia de la *Iliada*, *War Music* es fruto de una civilización escrita. Sin embargo, ambos poemas están destinados a alcanzar su pleno rendimiento estético y su mayor potencia afectiva en su ejecución oral. Ya que la auralidad es una característica infrecuente en los géneros narrativos contemporáneos y es decisiva en la consideración del cauce ideal de representación, la abordaré con más detalle más adelante.

4.6.2.2. Diferencias con la epopeya homérica

Multiplicidad de narradores. En *War Music* conviven por lo menos dos voces narrativas: una omnisciente autorial, sin focalización, que cuenta la historia, introduce los parlamentos de los personajes y se dirige al oyente, pero también apostrofa a los personajes; otra que pertenece a un yo-protagonista colectivo no identificado pero asimilable al ejército griego, con focalización interna.

La complejidad del primer narrador es notable, ya que, por un lado, se encuentra desdoblada: dirigirse al oyente con una voz omnisciente autorial no es problemático, pero si se dirige también a los personajes significa que forma parte del mundo de la ficción y por lo tanto es al mismo tiempo que yo-autor, es un yo-testigo. No podemos tomarlo como una licencia poética puntual, porque se extiende a lo largo de la obra, ni como un rasgo de metaliterariedad, a menos que se trate de un juego de ruptura de la lógica ficcional, de trasvase entre el mundo del autor y el mundo de los personajes, que afecten a este supuesto yo-testigo. He aquí un caso en que el narrador, al igual que en la *Iliada*, se dirige a Patroclo (Logue 2015: 248, la cursiva es mía):

Hector,
Standing above *you*,
Putting his spear through ... ach, and saying:
Why tears, Patroclus?
Did you hope to melt Troy down
And make our women fetch the ingots home?

Por otra parte, este narrador omnisciente, cuando se dirige al lector, lo hace para señalarle la realidad, llamarle la atención sobre lo extraordinario, para describir cinematográficamente los acontecimientos, como en una representación en cámara sumamente objetiva, puramente deíctica, sin el grado de presencia del yo que esperaríamos de un narrador omnisciente autorial: las pocas veces que aparece es para conseguir variantes de los imperativos («Now I shall ask you to imagine», 2015: 290 en lugar de «See»). Solo una vez aparece un paréntesis anacrónico en que parece hablar la voz del poeta refiriéndose a sí mismo (2015: 52): «As once, as tourists, my friends and I». Podríamos, por lo tanto, pensar que este primer narrador es doble. Veamos un ejemplo de su dimensión deíctica (Logue 2015: 180; la cursiva es mía):

See,
Far off,
Masts behind the half-built palisade.
Then

Nearer yourselves
Scamánder's ford
From which the land ascends
Then merges with the centre of the plain —
The tower (a ruin) its highest point.

Normalmente, este narrador, cuando utiliza imperativos de verbos de escucha, visión y pensamiento, como «Hear», «See», «Picture», «Think» a comienzos de estrofa, lo hace como narrador autorial en diálogo con el lector; pero en este caso, para hacer más compleja la situación, después de «See» tenemos un «Nearer yourselves» que alude a un ente que se encuentra dentro del universo ficcional, junto al río Escamandro; es decir, en ocasiones el narrador no se está dirigiendo a un oyente ajeno a la ficción, sino que pertenece al mundo de los personajes, lo cual provoca la sensación, ya no de simple inmediatez, sino de total inmersión en el universo ficcional, pues es como si nosotros, los oyentes, fuésemos invitados a caminar por la llanura de Troya, presenciando lo que un guía a nuestro lado nos invita a admirar. Hasta tal punto el narratorio está involucrado en el mundo ficcional que en ocasiones Logue lo invita no solo a ver, a contemplar, sino a moverse, a ir para poder admirar los hechos (Logue 2015: 56):

Go to the flat-topped rock's west side and see
Andromache touch Hector's shoulder:

El segundo narrador, que habla de sí mismo como «we» y que podemos identificar con la soldadesca griega, tiene la perspectiva de un yo-testigo del soldado en la trinchera, en el polvo del campo de batalla. Para Maxwell (2004: 45), es un equivalente de un coro de soldados y tiene gran utilidad narrativa, porque sirve para expresar empatía con el soldado común que, sin embargo, suele estar en un segundo plano. En la *Iliada* la situación es similar, puesto que los héroes homéricos están siempre en primer plano y el único personaje no heroico al que se concede un parlamento considerable es Tersites, a quien Odiseo humilla. La *Iliada* es un bajorrelieve heroico sobre el fondo de la llanura de Troya; *War Music* tiene relieves en distintos niveles: los héroes y dioses destacan sobre el relieve más bajo de la soldadesca, sobre el fondo de la llanura de Ilión. En Logue, cuando Odiseo azota y acalla al discordante Tersites, representante de la plebe, también la voz aquiescente del coro de soldados se acalla, lo cual tiene un efecto dramático: quienes deben tener los parlamentos importantes en la Guerra de Troya son los héroes y los dioses, no los soldados.

Esta perspectiva del soldado de a pie, sin embargo, también es capaz de presenciar las intervenciones del mundo de los dioses cuando estos bajan a tierra. En obras con componentes sobrenaturales, con un modelo de mundo como el de estos poemas, que para nosotros es ficcional inverosímil, confiere una mucho mayor verosimilitud a los hechos fantásticos que no solo el narrador más externo sea capaz de ver lo extraordinario, sino también el narrador más pedestre: los dioses son tan reales que no solo la perspectiva omnisciente los ve, sino también los soldados. Veamos, por ejemplo, una parte la participación de Atena en el conflicto entre Agamenón y Aquiles, presenciado por los soldados, para apreciar ese «we» testigo de los hechos (Logue 2015: 23):

And then,
 Much like a match-flame struck in full sunlight,
 We lose him in the prusic glare
 Teenaged Athena, called the Daughter Prince — who burst
 Howling and huge out of God's head — sheds
 From her hand, wide-apart eyes, as she enters
 And stops time.

But those still dying see:

Achilles leap the 15 yards between
 Himself and Agamemnon;
 Achilles land, and straighten up, in one;
 Achilles' fingertips — such elegance! —
 Push push-push push, push Agamemnon's chest;
 The King lean back; Achilles grab
 And twist the mace off him,
 And lift it ... Oh ... flash! Flash!
 The heralds running up ...
 But we stay calm
 For we have seen Athena's radiant hand

Hay que señalar que la transición entre estos dos narradores (que, como he mostrado, podríamos considerar tres) no está marcada en modo alguno en el texto, por lo que queda al oyente deducirlo. Esta circunstancia, en opinión de Maxwell (2004: 43-44) puede causar confusiones. En cualquier caso, el resultado estético de este conglomerado de voces narrativas es bastante objetivo y afín al espíritu de la epopeya, pues predomina la descripción de lo visual y sonoro, a lo que testigos de los hechos privilegiados (pues ven y cuentan incluso lo invisible, a los dioses) sin la participación del mundo del autor, tienen acceso, como en Homero, pero con la potencia añadida de interpelar, invitar al oyente directamente a que sea testigo, igual que él, de la historia. Este rasgo estimula su imaginación pues no se le dice simplemente lo que el propio narrador ve, sino lo que el oyente debe ver, involucrándolo en mucho mayor medida en la historia.

Es sintomático, a este respecto, lo que hizo Lillian Groag en la adaptación teatral del poema (v. anexo), distribuyendo la carga narrativa entre tres personajes: dos Homeros (H1 y H2) y un soldado de a pie (Foot Soldier, F.T.). Groag también percibe la duplicidad de la voz omnisciente y por ello desdobra el primer narrador en dos personajes (H1 y H2): el primero narra la guerra profana, con su perspectiva cinematográfica y apelativa; el segundo participa solo cuando la narración abarca lo divino. En cuanto al segundo narrador, el soldado raso, su tono en Logue es tan radicalmente diferente del primero y personaliza la batalla tan de cerca, mediante el uso de los pronombres «we» y «us» que, en palabras de Groag, «pedía a gritos» una voz independiente de ese narrador que mantiene una relación más cercana con los dioses y la experiencia en su conjunto.

Anacronismos e ironía histórica. *War Music* explota un recurso muy afín a la metaficción, la ironía histórica, con diferentes finalidades, como dejar sentada la tradición literaria e histórica en

la que Logue escribe (Greenwood 2007: 168-171). Cuando Agamenón, dirigiéndose a sus capitanes, dice «Achilles speaks as if I found you on a vase. / So leave his stone-age values to the sky» (2015: 28) se produce un gesto de ironía, pues para muchos oyentes de la epopeya arcaica, posteriores a los hechos, los héroes homéricos eran nada más que eso, héroes pintados en una pieza de cerámica, algo irreal, ficcional o al menos distante en el tiempo. También puede tratarse de una crítica indirecta de otras traducciones de la *Iliada*, ilustradas con el arte de las cerámicas griegas y desprovistas de la fuerza comunicativa y la contemporaneidad que Logue busca para su poema. También las referencias a la época contemporánea son sumamente numerosas; así pues, Logue menciona automóviles, bikinis, pijamas, yates, aviones, cohetes, trampolines, vampiros, radio, tungsteno, cables de energía, lápiz labial, portaaviones, monigotes para pruebas de accidentes, máquinas de lavado de coches, micrófonos, taxis, etcétera, junto con referencias a la teología cristiana: el Olimpo se describe como *heaven* o *paradise*; Zeus es *God*.

Estas referencias cumplen una función de acercamiento cultural y al mismo tiempo de ironía, de distanciamiento con la realidad ficcional que obligan a una interpretación de estas expresiones como desrealizadas, como un transreferente. ¿Cómo puede leerse, si no, que Diomedes insulte con frases como «Zoo-born wolf!» o «Here come the Sisters Karamazov» (2015: 186) o que Panda, el Pándaro homérico, presuma de sus habilidades como arquero alardeando ante Ártemis con estas palabras: «Panda her matador! Her numero uno! Moi!» (2015: 189)? En «Atreus is King. What need has he to keep / A helicopter whumping in the dunes, / Being popular, with captains at his heel?» (2015: 25), ¿cómo debemos entender la mención al helicóptero? El grado de ironía hace que no podamos tomar el referente como el referente final, sino como una instancia intermedia, a la manera de la poesía lírica. Todas estas son formas irónicas de aludir a la referencia última, escondida en una forma actual, potente y actualizada a lo que es expresivo y relevante en literatura contemporánea. De la misma forma tenemos que entender que a Aquiles la embajada de Agamenón lo encuentre en su tienda, en lugar de cantando «los hechos gloriosos de los hombres» (*Iliada* 9.185-1189), de esta manera: «They find him, with guitar, / Singing of Gilgamesh» (Logue 2015: 216). ¿Se hace eco Logue de los estudios sobre la relación entre la épica griega y la del Oriente cercano, posiblemente más antigua? Cuando ironiza sobre Dido (2015: 191), que no habría sufrido lo que sufrió si Afrodita «Aenéas' mama, Aphrodité dressed / In grey silk lounge piyamas piped with gold» no hubiera rescatado a su hijo del feroz Diomedes, somos conscientes de que el narrador conoce toda la tradición mitológica posterior.

Pinceladas de metafiction. Junto con los anacronismos, uno de los recursos de ironía, de distanciamiento del hipotexto homérico, es la metafiction, en pinceladas dispersas, que se han atenuado en sucesivas ediciones de la obra, pero siguen presentes. Como señala Greenwood (2007: 153), en la edición de la «Patrocleia» de 1962, al verso «Patroclus begged for death» le antecedían los dos siguientes: «In this way, in words / Something like those written above». La vaguedad de «Something like those written above» reafirma el estatuto de variación con el hipotexto homérico puede verse como manifestación de libertad textual y, por otro lado, recuerda la ficcionalidad, de ahistoricidad, del relato de Homero, pues ¿quién puede recordar las palabras exactas? En Homero, en el catálogo de las naves (2.484-92), también parece haber indicios de metafiction, según algunos estudiosos. También en la «Patrocleia» de 1962 aparece

un ‘About the other commanders we know little’ que en posteriores ediciones queda omitido. Este uso ambiguo del «we» puede verse como un plural académico que trae a primer plano la cuestión de valoración semihistórica de la realidad ficcional y que hace contrastar este pasaje, del que se sabe poco, con todo el resto del texto, que supuestamente se basaría en información precisa, correcta, histórica, o al menos su función sería dar esa impresión. En cualquier caso, estas irrupciones de lo no ficcional recalcan la distancia enorme con el mundo homérico con las que contrastará todo el aparato de inmediatez que describiré más adelante.

Concentración poética. Logue omite todo el material narrativo con el que no es capaz de producir una impresión directa, intensa y apelativa. Brilla por su ausencia, por ejemplo, la confección del escudo de Aquiles, del canto XVIII. Los episodios elegidos se muestran como acontecimientos completos y hasta cierto punto autónomos más que como partes de ese perpetuo primer plano no jerarquizado propio del estilo homérico. Es un ejercicio de lirismo ostentoso, de intensidad y concentración poética, en la estela de Pound, lo cual diferencia *War Music* de la épica tradicional. De la misma manera, los episodios tienden a adquirir una mayor unidad dramática, con golpes de efecto que conviertan cada parte en una pintura acabada.

Verso no regular. La jerarquización y los juegos de contraste e intensidad del material narrativo no serían coherentes con un verso regular, monótono y sin estrofas, como el hexámetro épico, que apenas permitía variaciones. Sobre la base del pentámetro yámbico, Logue explota un verso cambiante que permite cambios de ritmo, énfasis, encabalgamientos en estrofas de distinta longitud, lo cual no quiere decir que no haya regularidades: el ritmo es incluso hipnótico. Logue es capaz de los contrastes más ostentosos en la longitud de los versos, como en la muerte de Palt, en que un verso de una sílaba sigue a uno de dieciséis (2015: 156):

As Palt choked out:

‘Friend, I am gone.

I beg you not to leave the thing I was as dog-meat for the Greeks.’

This

As Séthynos unlatched

Juegos tipográficos y recursos del poema-afiche. El ejemplo más notorio de este recurso se encuentra en la disposición de «APOLLO» con mayúsculas, negrita y con un cuerpo tal que abarca dos páginas. Esta forma de presentar al dios simboliza su poder y su magnitud, que en su epifanía (*Ilíada*, 16.788) golpea a Patroclo, precipitando su perdición. Campbell (2001) nos recuerda que estos usos tienen antecedentes:

He can lay valid claim to having invented the poster poem, with the help of artists such as Derek Boshier and Michael English. One example hangs in the bathroom of his house in Camberwell: «Apollinaire said: Come to the edge... /So they came, /And he pushed, /And they flew.» Logue has designed others himself.»

También Greenwood (2007: 158) remonta la explicación de estos usos tipográficos a la participación del autor en la poesía-afiche de los sesenta y recuerda que se corresponden a pautas para modulación de la voz en la representación oral, que explicaré más adelante en el marco de la auralidad y la realización performativa de la poesía.

Perspectiva cinematográfica. Me extenderé en este punto al estudiar las formas en que se traduce la necesidad de inmediatez, pero aquí conviene esbozar brevemente este aspecto tan diferente de la *Iliada*. George Steiner reconoce la importancia del uso del lenguaje del cine en *War Music* (2002: 3-4):

The second tutelary genre is that of the cinema. Logue's treatment points to the devices of collage and montage, of the zoom and the close-up, of slow motion and accelerando, familiar to the moviegoer and television watcher. In its dynamic and «cutting», in its shifting focus, this fierce panorama of the Trojan War is radically of our age, with its graphic media, its aspiration to «virtual reality». Persistently, visual cuts, script notations form the action. (...) The instructions to camera are beautifully precise. The uses of lighting are vital: «the daylight sharpens where he stands»; «the sunburnt air»; «Often at daybreak a salty moon».

En opinión de Maxwell (2004: 42-43), el comienzo de *Kings* desorienta a quien busca la típica y esperable invocación a la musa, que no está ahí por varios motivos: primero, porque en Logue nada es como se espera (Maxwell 41-42), sino que hay una constante exigencia del receptor, y segundo, que se privilegia la perspectiva cinematográfica, planteada ya desde el plano inicial (Logue 2015: 9):

Picture the east Aegean sea by night,
And on a beach aslant its shimmering
Upwards of 50,000 men
Asleep like spoons beside their lethal Fleet.

Now look along that beach, and see
(...)

Se trata, como mostraré más adelante, de una *Iliada* multimedia que combina paneos e instrucciones de edición de películas, como «Picture, Cut to, Jump», con clichés cinematográficos como el de Patroclo aferrándose a los tobillos de Héctor como rogando por su vida mientras Héctor lo mira hacia abajo, o Aquiles jurando venganza con la cabeza de su amado muerto en las faldas. Como apunta Underwood (1998: 26 y 62), este recurso es análogo al que usó Pope con sus alusiones a la estética visual de su tiempo. Aquiles con su madre: una piedad. No desarrollaré este punto ampliamente aquí, porque más adelante lo pongo en relación la inmediatez, una característica de Homero que Logue procura por medios distintos a los homéricos.

Comicidad. Hay numerosos elementos cómicos, frecuentemente en torno a la figura de Afrodita, como la conversación con Escamandro en que este lo invita a sus aguas, donde no falta el erotismo. También en la *Odisea* Afrodita es motivo de humor por su adulterio con Marte, y en la *Iliada* puede decirse que el rescate de Paris tiene algo de humorístico, pero nada comparable a esta escena en que el humor se produce por anacronismos en las personalidades. Afrodita ha sido herida por Diomedes y acude a las orillas del río con este pretexto, en fingida busca de consuelo para aprovecharse de su encantadora belleza y conseguir que el río impida el

paso a los griegos. En esta conversación se ridiculiza la aquiescencia empática y sexualmente interesada del suertudo Escamandro (Logue 2015: 197-199):

‘Beauty of Beauties, why are you weeping?’
‘I have been hurt, Scamánder.’
‘No...’
‘Humiliated’
‘No.’
‘Me. A god. Just like yourself. Touched...’
‘Touched!’
‘By a man.’
‘A *man*!’
‘A Greek!’
‘Death to all Greeks!’
‘He cut me!’
‘Sacrilege!’
‘... But where?’
(...)
‘I need your help, Scamánder.’
‘Take pity on me. Come into me.’
‘You have your nymphs.’
‘Bores! Bores!’
(...)
‘No one has kissed them [sus pies] so nicely’
‘And now your knees...’
‘You tickle me...’
‘And now your thighs!’
‘Oh, oh, go on...’
‘And now your bum!’
Your Holy Bum! Your Sacred Bum!
The Bum of Paradise!’
‘Oh, my Scamánder, I must have your help...’
‘Anything!’

Así pues, esta escena humorística y estereotipada, rayana en el pastiche, no es gratuita, sino que sirve para que Afrodita manipule y conquiste a Escamandro para la causa troyana, lo cual engarza perfectamente con los acontecimientos siguientes. En cualquier caso esta utilización del personaje de Afrodita es perfectamente coherente, puesto que para los griegos la risa era uno de los atributos de la diosa. Ahora bien, estas escenas arbitrarias que no tienen un equivalente en la *Iliada* son típicas de las últimas entregas («All Day Permanent Red» y «Cold Calls»), no de las primeras, y tienen bastante poco asidero textual en Homero.

También hay humor en la rivalidad entre las diosas a ojos de Zeus (Logue 2015: 203-205) y en el lenguaje inesperadamente poco atildado y poco respetuoso. Atena lo trata de «Darling Daddy», haciendo gala de ser su hija favorita, Zeus es autoritario y paternal al mismo tiempo, Afrodita,

llamada «Love» se burla de la anatomía de Hera «blubber-bummed wife with her gobstopper nipples» y en general, es risible su conversación, por anacrónica y burguesa, pero está perfectamente justificada en la tradición de rivalidad entre las diosas que llevó a la Manzana de la Discordia y que se acentuó con ella.

Recursos fónicos variados. Logue puede saturar de recursos fónicos los pasajes en que considera necesario añadir mayor expresividad. Así, por ejemplo, cuando Diomedes ha matado al auriga de Héctor, este expresa así, con una saturación de figuras de repetición, su dolor y su deseo de venganza (Logue 2015: 195):

‘Loathsome Greek,
Your loathsome hair, your loathsome blood,
Your loathsome breath, your loathsome heart,
Jump in your loathsome ships,
I will come after you,
Come over the Aegean after you,
And find you though you hide inside
Your loathsome father’s grave
And with my bare hands twist your loathsome head
Off your loathsome neck.’

Más adelante, en la sección sobre la auralidad, trato con más detalle algunos ejemplos con aliteraciones, anáforas y otras figuras.

4.6.2.3. El género literario de *War Music*

¿Constituyen estos rasgos nuevos diferencia suficiente como para hablar de un nuevo género? En realidad, solo lo sabremos si otros autores rescatan las variantes que Logue ha introducido, las perpetúan y crean un patrón en que determinados contenidos se asocian a ciertas formas. Para Guillén (2005: 140), solo la imitación, la reiteración o la remodelación establecen el género literario: son los epígonos quienes convierten una obra en un género. Por lo tanto, solo el tiempo puede demostrar que un modelo ha llegado a erigirse en género.

De momento, tenemos una variante claramente distinta e identificable, y lo que es más importante, capaz de ser aceptada por receptores que no soportarían la *Iliada* original. El diferente alcance comunicativo es esencial para que un género tenga sentido. Desde el punto de vista del autor, la *Iliada* tradicional plantea algunos problemas que podríamos describir como de género literario (Reynolds 2011: 223):

For Logue, the special problems posed by the *Iliad* appear to have been: its length, its narrative continuity, its verse form, its cultural distance, and the air of solemnity that comes with classic status. (...) Ezra Pound's *Cantos* are the authoritative, high-literary precedent for the resulting multiplicitous montage; but more immediate and active analogues for Logue were the common procedures by which written texts are adapted for radio, theatre, and film.

Apreciamos, pues, la búsqueda de un género híbrido que en lo intraliterario se aleja de la epopeya porque: 1) evita la continuidad narrativa absoluta; 2) prescinde del verso regular; 3) busca superar

las distancias culturales; 4) reduce la solemnidad; 5) busca estructurarse en la idea de montaje de los *Cantos* de Pound. En lo extraliterario, incorpora también componentes de la radio, el teatro y el cine, lo cual desemboca en lo que Greenwood (2007: 145) describe con estas palabras: «This is Homer from a distance: Logue routes Homer through the canon of English literature and his poem crackles with the interference of modern-day technologies».

La mayoría de innovaciones con respecto a la *Iliada* pueden describirse en términos de entrecruzamiento de géneros. El narrador múltiple, por ejemplo, es muy novelístico; el verso libre, los juegos tipográficos, la ironía histórica y la desrealización son propios de la lírica, y, como ya he mencionado, hay una importante presencia del lenguaje del cine. Esta hibridación es la consecuencia de la rebelde originalidad de Logue. Lo dice Campbell (2001): «As a poet, Logue's legacy will be his Homer. Admirers say that his example lies in his refusal to be boxed in - by cliques, by genres, by forms: he is a walking instruction manual on the art of doing your own thing». *War Music* es una obra narrativa en un tiempo en que las narraciones suelen ser en prosa; es una obra dramática, llena de golpes de efecto y desenlaces climáticos, y es sumamente representable, pero no es teatro; y es poesía épica, con extensa narración protagonizada por héroes y dioses, pero en muchos pasajes posee la concentración y la desrealización de la lírica. Tiene, finalmente, posibilidades plásticas de inserción de materiales distintos (cine, fotografía) y la polifonía que normalmente asociaríamos a otro género narrativo: la novela. No se trata, sin embargo, de una rebeldía gratuita, sino de una búsqueda estética en la búsqueda del cauce ideal de representación.

Logue es relativamente consciente de lo que está escribiendo. En la entrevista que le hace Guppy (1993), afirma lo siguiente: «I want to write a dramatic poem in English that is dependent on the *Iliad*, and yet that will revitalize narrative verse». La frase reúne elementos de los tres géneros tradicionales: lírica (poetry), épica (narrative verse) y teatro (dramatic). El propio Logue no es capaz de relacionar su *War Music* con la poesía contemporánea, en la que una epopeya de vanguardia es un caso muy singular. A la pregunta de Shusha Guppy (1993) de cuál es la relación entre su poema y las principales corrientes poéticas del momento, él responde:

There must be such a relationship, and it must be quite close. On the other hand, none of my contemporaries seem to be interested in the things that interest me, such as fast, clear, several-stranded narrative, action, character, violence. These things occur in a nonexistent world, set in the middle of a nonexistent event: a ten-year war fought over a woman.

Although I admire greatly some of its examples I am not close to the poetry of actual experience—Hardy, Kipling, Betjeman, Larkin. That «this» happened to this or that person does not make a strong appeal to me.

Esta declaración puede entenderse en términos de forma y contenido. Si bien por la forma Logue tiene mucho en común con sus contemporáneos («There must be such a relationship, and it must be quite close»), en lo temático sabe que su poema es un producto anómalo en el panorama poético («none of my contemporaries seem to be interested in the things that interest me»), es decir, la poesía narrativa, con acción, personajes y violencia ambientada en un mundo irreal; a diferencia de la poesía de la experiencia. Cuando en la entrevista de Guppy (1993) Logue dice

«One thing I learnt from writing verse at length is that you must study novelists. You have to keep your eye out for simple things like avoiding physical disparities, varying simple actions, using repetitions rather less lavishly than Homer does while aiming for a similar effect» queda patente que uno de los caminos en que se separa de Homero para volver a él es recurrir a características del género más popular y representativo de nuestros tiempos.

Si nos atenemos a lo más puramente estructural, es bastante claro que *War Music* pertenece al género épico-narrativo, por la presencia de narrador y personajes en su estructura de conjunto referencial. Por la temática heroica, la presencia de lo sobrenatural, la extensión y por la adopción de una forma que explota el ritmo y las regularidades fónicas, podemos entenderla como una epopeya, particular, por cuanto hay una visión lúdica de múltiples aspectos que en la epopeya sería intocables, pero epopeya. Se da, sin embargo, una fuerte desrealización, un desanclaje comunicacional lúdico por mimesis funcional, propia de la lírica, relativamente sutil en muchos aspectos, pero notoria en el hecho de que los anacronismos constituyen un transreferente, pues plantean una ruptura de la coherencia del mundo posible. Cuando escuchamos que Aquiles toca la guitarra y canta la epopeya de Gilgamesh debemos llegar al referente que se encuentra más allá de la ironía: Aquiles toca la cítara e interpreta canciones sobre hechos gloriosos, pero esto se describe en un lenguaje contemporáneo y colorido, a un paso más de distancia. Cuando Diomedes insulta a sus rivales diciéndoles que son lobos nacidos en un zoológico o las hermanas Karamazov, no debemos entender que en el mundo posible de *War Music* hay zoológicos o que los troyanos han leído a Dostoievski: son formas de expresión desrealizadas que aluden a la falta de envidia guerrera y coraje de sus oponentes, pero dichas con una ironía contemporánea que les restaura la fuerza expresiva y el valor ilocutivo dentro de la acción, que en este caso es la intimidación. También los imperativos dirigidos al receptor pueden entenderse en esos términos desrealizados. Cuando el narrador invita a ver, a recordar, a desplazarse por la llanura de Ilión, a entrar en la batalla, a disfrutar del placer de disparar una ametralladora Uzi que está en sus manos, a un oyente que evidentemente no puede hacerlo pues no pertenece a ese universo ficcional, podemos o leer una ruptura del universo ficcional, una grieta entre el mundo del autor y el de los personajes, o bien desrealización, es decir, una instancia intermedia por la que en el fondo lo que se hace es meramente describir y narrar, pero con un grado de expresividad mayor, más nítido y más compatible con el lenguaje del cine, que abordaré más adelante. Reynolds describe una característica que enfatiza la desrealización: el manejo de la luz artificial como complemento de los marcos de silencio (2011: 229):

They are the auditory equivalent of the artificial light with which Logue bathes his scenes, the ‘neon’ edge of the sea, the ‘chromium wash’ of fires in the distance. It is ‘not necessarily stage or film-set lighting’, Logue has said; but ‘I think of this «light» as an indication of the non-realistic world my work inhabits’.

Junto con los anacronismos, esta luz resalta que *War Music* no es la *Iliada*, sino la idea que tiene Logue de ella, y que sus referentes son en realidad medios para llegar al referente último. Toda esta falta de realismo está en la base de las libertades que se arroga Logue.

En plano arquetípico, *War Music* sigue siendo predominantemente épica, porque impera lo que Staiger llama representación, y hay, en general, una distinción muy clara entre el sujeto y el objeto.

Para Reynolds (211: 225), la perspectiva de Logue, más que propiamente cinematográfica, es la de una serie de imágenes encadenadas, una tras otra, exactamente como describe Staiger (1966) la figuración secuencial de los hechos de la épica. Todo el cultivo de la cinematográfico y lo visual plasman bastante bien los valores arquetípicos de lo épico.

Sin embargo, es innegable que en *War Music* han entrado elementos dramáticos y líricos que se apartan de lo épico, que como paradigma está basado ni más ni menos que en la *Iliada*. Para empezar, hay una mayor estructuración y búsqueda de organicidad en los episodios, y golpes de efecto al final de las escenas, como cuando el narrador remata los ruegos de Patroclo resumiendo «So he begged for death» (Logue 2015: 226) o cuando Héctor desafía a Patroclo y al mismo tiempo se despide de él diciendo «perhaps» (Logue 2015: 249). Además, la estructura inicial de *War Music* (1997), que en realidad fue configurada en 1981 cuando se añadió «Kings» y «Husbands» a los episodios que van de la muerte de Patroclo a la «Pax», apunta a crear una unión de acción dramática, en un círculo cerrado: va de la enemistad de los reyes hasta la solución del conflicto y la vuelta de Aquiles al combate, mediada por la dramática muerte de Patroclo. Se trata de un círculo orgánico que habría podido ser material de una tragedia, sin los episodios iliádicos posteriores (cantos XX a XXIV) que arruinarían el golpe de efecto final. Logue había ya traducido en 1959 la lucha de Aquiles con el río Escamandro, secuencia cronológicamente posterior, y no la incluyó en *War Music*, posiblemente para no romper la unidad de acción. Que las últimas entregas, «All Day Permanent Red» y «Cold Calls» se hallen en el medio, es decir, antes de la «Patrocleia», consigue mantener el inicio y el final articuladores, el marco que va de la enemistad a la reconciliación a través de la tragedia de Patroclo, que es de por sí una *Iliada* en miniatura. El mismo Logue llama dramático a su poema, y no sin razón, por el tratamiento que se le da al *pathos* que desencadena la acción (la humillación y el resentimiento de Aquiles) y que lleva a los héroes a precipitarse en su destino, como en la tragedia. Las rupturas de la ficción encajan bastante bien dentro de la idea de comedia. Estas circunstancias han influido en el éxito de *War Music* cuando ha sido adaptada a las tablas (v. anexo sobre la adaptación de Lilian Groag). Ahora bien, no debemos pensar que la estructuración del poema es dramática y que lo sintáctico predomina sobre lo semántico: en lo esencial, se mantiene en la representación, y la mayoría de recursos que emplea Logue, tanto para seguir a Homero en lo profundo como para apartarse de él en lo superficial, apuntan a un desarrollo épico, de imágenes sucesivas, valiosas por sí mismas y ricas en detalles. Por los fragmentos recogidos en «Big Men Falling a Long Way», algunos de los cuales corresponden a pasajes del canto XXIV de la *Iliada*, queda claro que Logue habría querido llegar hasta el final, es decir, añadido material más allá de un final dramático, mediante la acumulación épica, con hilo conductor pero sin plena estructuración de conjunto.

En lo pragmático, *War Music* mantiene una gran afinidad con Homero, por su diseño para la ejecución oral, esencial para caracterizar el género de *War Music* como cauce ideal de representación, pues la cualidad hipnótica de la epopeya solo se concreta por vía auditiva. Las diferencias locutivas son notorias y ya las he ejemplificado lo suficiente, por lo que no las abordaré. Muy probablemente muchos lectores contemporáneos, con solo escuchar o leer unos pocos versos de esta obra, por su ritmo y la condensación y densidad de figuras de dicción, la asignarán al marco general de la poesía, porque no conocen las distinciones entre narrativo y lírico dentro del mundo del verso, o no les parecerán pertinentes. Esto se explica por el sistema

de géneros contemporáneos, en que la epopeya ocupa un lugar muy pequeño y recóndito. Sin embargo, el de la poesía en general es un marco interpretativo en que *War Music* se siente plenamente a gusto y donde puede realizar con plena eficacia su efecto estético, pues su narratividad cinematográfica, las constantes apóstrofes y su estilo llamativo, fresco y musical, se percibirán como amenos y mantendrán alerta al receptor mucho más que la mayoría de obras de poesía, predominantemente lírica, que circula por escrito en las librerías contemporáneas, con las que contrasta.

En el plano ilocutivo, las similitudes son notables, pues en el mundo ficcional, narrador y personajes, con sus actos de habla particulares enuncian, preguntan, amenazan y prometen de la misma forma que en Homero. Igual que en la epopeya griega, predomina lo asertivo, la descripción de un estado de cosas, pero el extraordinario desarrollo que hace Logue del imperativo da un paso más allá en el captación de la atención y la implicación del oyente. La obra, tomada en su conjunto y en relación con el receptor, es imitativa de la misma manera que Homero, en la búsqueda de un efecto estético, principalmente asertivo, canalizado por vía oral. En términos perlocutivos generales, debido a la pertinencia comunicativa del género adoptado, cumple con las finalidades didáctica y placentera, en la típica interrelación por la que lo placentero allana el camino a lo didáctico.

En cuanto a las funciones perlocutivas específicas de la epopeya homérica, la primera de ellas, la promoción de la cohesión nacional, no podemos decir que se cumpla específicamente, puesto que la entrada de los poemas homéricos en la literatura mundial ha puesto la epopeya en manos de receptores de múltiples culturas y nacionalidades, que ya no buscan una identificación con unos antepasados y sus gestas. Sin embargo, el tratamiento que Logue da a los personajes y al mundo iliádico, vinculándolo con el presente a través de todos esos nexos históricos, puede sugerir una relación no ya con una nación, sino con la humanidad en su conjunto, que sería un trasunto contemporáneo y global de la finalidad épica. El tema es el hombre ante la guerra, una realidad funesta que intensifica y da sentido a la existencia y que podemos emparentar con el epílogo de *Omero, Iliade*. Muchos contemporáneos nos vinculamos a una tradición clásica, y el cultivo de esa relación es una nueva forma de promoción de la cohesión. Por otro lado, la nitidez con que se describen las escenas de violencia, en particular los éxtasis violentos con inmersión absoluta del receptor, como mostraré más adelante, son catalizadores de la función sublimadora de la violencia de la epopeya homérica: apaciguado por la vivencia y la adrenalina de la nítida visión pictórica que le proporciona el poema, el hombre atempera sus impulsos destructivos.

War Music, al igual que la epopeya griega, difunde valores, ideas y mitos que acostumbramos a calificar de universales y que, lo sean o no, son capaces de cumplir una función social. Como mencioné en la introducción siguiendo a Rollo May (1992), la única forma de dar sentido a la experiencia, de poner orden y estructurar la caótica profusión de ideas, emociones y sensaciones que desbordan nuestras conciencias, es acceder al mito. En la sociedad contemporánea el individuo asume el rol que en otros tiempos cumplían el Estado, la Iglesia, la moral y la familia, grandes difusoras de mitos, pero cada vez menos relevantes en la formación psicológica de la persona, que en nuestros tiempos toma las riendas de su propia búsqueda del mito en diversos bienes culturales, entre ellos la literatura. Nuestro sentido de comunidad está simbolizado por el héroe, que es su alma, la figura en la que se proyectan las aspiraciones de los miembros de la

comunidad. Es necesario que toda sociedad consiga que sus miembros se sientan héroes. En este plano, *War Music* y la *Iliada* pueden considerarse plenamente equivalentes en su tratamiento de Aquiles, Patroclo o Héctor. Aquiles es un héroe imperfecto, moralmente cuestionable y sanguinario pero capaz de encarnar el ímpetu y la feroz vitalidad de quien ha decidido morir joven y con gloria en lugar de vivir largos años sin sentido. Este mito sobre la intensidad de la vida guarda relación con otros mitos homéricos, como el de la renuncia de Odiseo a la inmortalidad. Patroclo encarna la combinación de empatía con el sufrimiento de la comunidad, la valentía de enfrentar las dificultades e ir más allá de los propios límites. Héctor, por su parte, es la personificación del deber para con la comunidad, incluso en las circunstancias más adversas, incluso por delante de la familia, aunque acarree la muerte. Es innegable que héroes como estos tienen la capacidad de inspirar la conducta de los miembros de una sociedad en mitos que para llegar al receptor contemporáneo y cumplir su dimensión perlocutiva deben adoptar una forma eficaz en el sistema literario.

Uno de los factores que complican la interpretación de *War Music* en relación con el género literario es que Logue, para adaptar a Homero, no se basa solo en él y en las características del género arcaico de la epopeya, sino que bebe de toda la tradición épica en lengua inglesa que se manifiesta en alusiones y citas a lo largo de todo el poema, lo cual problematiza la distinción entre lo que es épico y lo que es homérico. Greenwood (2007: 149-150) analiza un pasaje de *War Music* correspondiente los versos 1571-1600 de la *Iliada*, que cita *Paradise Lost*, pero este pasaje de Milton a su vez se deriva bastante directamente de Homero. Milton es uno de los herederos de Homero en lengua inglesa y el hecho de que Logue se base en él recuerda al oyente que este está apelando a una tradición de lectura e interpretación local y particular de la epopeya homérica, que constituyen el marco desde el que se debe leer. La *Iliada* de Logue nos recuerda constantemente que no estamos en tiempos de Homero (y tampoco en tiempos de Milton), sino en tiempos de una lucidez intertextual en que cada entidad genérica architextual puede poseer componentes de varias tradiciones.

El que se trate de una obra de un género mixto que además se impregna del lenguaje cinematográfico problematiza el horizonte de expectativas, las características del lector ideal de Logue, que podría no ser experto en literatura clásica, pero sí debe poseer una amplia cultura literaria (Greenwood 2007: 155):

This multimedia, genre-crossing poem challenges conventional ideas about disciplinary knowledge and genre control. In the case of Logue's Homer, it is not immediately obvious what knowledge or background is assumed by the author, or who the 'educated' or 'competent' reader of Logue would be. All academics, in so far as they insist on traditional disciplinary standards, are in danger of misjudging Logue's work, which reaches out to an audience who may be 'naïve' readers of Greek and Roman classics, but who have ample cultural literacy, broadly defined.

¿Por qué puede afirmarse que es una obra multimedia? Porque *War Music* emplea absolutamente todas las formas de narrar concebibles desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, que Greenwood (2007: 159) recoge de la teoría del cine: «oral, written, dramatic, mimed, static visual images, cinematic moving pictures, with or without sounds, speech, music, and written

language». La narración de Logue en tanto poema impreso parece confinada a la palabra escrita, porque de ahí parte, pero, en tanto signo, viene asociada a imágenes y sonidos que trascienden la narración puramente verbal. Para hacer la narración más nítida y potente, Logue combina recursos como la tipografía, la puntuación y la disposición del texto en la página para que el lector u oyente viva el texto como cine, como fotografía, como pintura, como música, como teatro, que son realidades latentes en lo impreso, que se han materializado en el teatro, la radio, recitaciones y grabaciones, y que no sería un disparate que se convirtieran en cine.

4.6.2.3.1. La poesía épica en nuestros tiempos

Por circunstancias sociales, políticas y culturales, relativas al papel del individuo en la sociedad y muy asociadas al auge de la novela (la epopeya de un mundo sin dioses) que no cabe analizar aquí, lo propiamente heroico en nuestros tiempos parece haber recaído principalmente en los géneros fantásticos, tema ajeno al objeto de estudio de esta tesis. Para profundizar en ello, remito a lo que Roberto Cáceres Blanco ha llamado *narrativa de mundos imaginarios* en su tesis doctoral *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego* (2015).

Ahora bien, para estudiar el marco genérico de *War Music*, conviene tener en cuenta otras obras poéticas contemporáneas que suelen describirse como épicas. No quiero extenderme demasiado en este punto, por lo que solo mencionaré dos: una sumamente valorada como máximo exponente de la épica contemporánea y otra, muy reciente, cuyo carácter épico es cuestionable.

4.6.2.3.2. *Omeros*, de Derek Walcott (Anagrama, 1994)

Publicada originalmente en 1990 y tratada extensamente por la crítica y por los estudios literarios sobre la épica, asemejada por su ambición al *Ulises* de Joyce, es posiblemente una de las obras cumbres de la poesía contemporánea en lengua inglesa, prueba de que la épica sigue viva como cauce de presentación de universos contemporáneos.

No hay espacio aquí para tratar con detalle las múltiples dimensiones de este poema ni de analizar con mucho detalle sus particularidades genéricas, pero sí haré algunos apuntes para comprender cómo la relación entre esta obra y la de Logue es real en términos de género literario, pero poco útil para comprender la realidad architextual de *War Music*, como epopeya y como reescritura, pues bebe de tradiciones distintas y tiene objetivos disímiles.

En lo formal, *Omeros* es un poema narrativo extenso, con estrofas regulares de tres versos, reminiscentes de la *Commedia* de Dante, pero mucho más libres en rima y métrica, al punto que la longitud de los versos parece más determinada por su regularidad visual que prosódica. En el plano temático y argumental, a pesar de alguna referencia secundaria a la Batalla de los Santos (1782), no tiene como objeto un pasado heroico distante, sino que imbrica líneas narrativas distintas, del siglo XX: la rivalidad entre los pescadores Achille y Hector por el amor de Helena, la reconciliación del blanco colonizador Plunkett y Maud con la realidad poscolonial de Santa Lucía, y, finalmente, la narración autobiográfica en que el propio Walcott regresa a Santa Lucía y se describe viajando por ciudades como Lisboa, Londres, Dublín y Roma.

Homero en este poema se encuentra presente en numerosos motivos, personajes, patrones, escenas típicas y alusiones que sirven para apalancar retóricamente reivindicaciones ideológicas, de tinte político e identitario. La forma emparentada con Dante junto con la permanente sombra homérica constituyen una plataforma para la caracterización heroica de lo tradicionalmente no considerado heroico, una reivindicación del humilde en el mundo poscolonial. Se trata de una perspectiva bastante distinta de la de Logue, que aborda la materia heroica como contenido, pues parte de Homero para adaptarlo, mientras que Walcott parte de una historia caribeña, que se empapa de Homero con diversos fines.

A diferencia de *War Music*, el poema de Walcott no contiene un mundo de héroes y dioses presentado en un pasado cristalizado, por lo que no podemos considerarlo epopeya, y solo en términos metafóricos podemos llamar heroica la gesta de sus personajes. Asimismo, Walcott, de la misma manera que Logue, es un gran conocedor de la historia del género y sobre la base de ello crea una forma propia emparentada con la tradición y al mismo tiempo diferente de ella para volcar su complejo universo, que es más que una mezcla entre tradicionalismo y vanguardismo: es naturalista, expresionista, imaginista, surrealista y hermético. Como Logue, Walcott introduce y desarrolla en la épica formas mediadas por otros poetas, como Virgilio, Dante y Milton, e introduce colores no tradicionales en ella, como el humor, la ironía y el anacronismo, y es suntuoso y atrevido en la descripción y en los juegos del lenguaje. También emplea más de un narrador, un rasgo tomado de la novela con enormes consecuencias estéticas, entre ellas la de aumentar los puntos de contacto entre el mundo representado y el receptor. Además, al igual que *War Music*, *Omeros* es consciente de la auralidad como característica esencial de la poesía épica, por lo que la resonancia musical de la narración ha logrado un alto desarrollo.

La intertextualidad de *Omeros* con la *Iliada* y la *Odisea*, que es extensísima y variada en personajes (como Seven Seas, un Homero), episodios (el odiseico viaje surreal a África, la catábasis) y motivos (el regreso a casa, el conflicto por una mujer), no es sostenida y consistente interdiscursivamente, pues narra una historia distinta en el plano macroestructural a la de ambos poemas, cuyo grado de influencia es difícil de medir. A pesar de que la obra está trufada de elementos sacados de una enciclopedia homérica, no existe perspectiva desde la que podamos considerar el poema de Walcott una reescritura estricta de Homero y mucho menos una traducción funcional. Es más, como señala Hamner (1993: 101), Walcott ni siquiera había leído las epopeyas homéricas completas hasta después de haber escrito *Omeros* y solo lo hizo para la adaptación teatral de la *Odisea*:

When Derek Walcott chose to rewrite the epic genre in *Omeros* (1990), his primary innovation was to create his own version of what a modern Homer might have written in the twentieth century rather than adhere once again to the time honored narrative line that mutates from Homer through Virgil, Dante, Milton, Joyce, and Kazantzakis. As a matter of fact, Walcott insists repeatedly that before writing *Omeros* he had read only excerpts of Homer and Virgil's works (Bruckner 13, Lefkowitz 1, White 35).

El mundo coherente y estructurado de Walcott es el caribeño, que apela a Homero con fines diversos, como connotar relación con lo universal (la idea del mar como unificadora de los pueblos) pero su tema es el Caribe; en Logue, es al revés: el mundo coherente y estructurado es

el homérico y se apela a otros referentes puntualmente para ilustrar a Homero. Mucho más cercana a *War Music* en lo intertextual se encuentra la *Odisea* de Walcott, que he mencionado en el apartado sobre el género dramático, pues a pesar de que recupera motivos caribeños constantemente, en términos macroestructurales sigue muy de cerca a Homero, lo que la convierte en una reescritura.

Hay un aspecto en que *Omeros* se acerca a la epopeya de Homero en mayor medida que *War Music* y que está relacionado, precisamente, con la imposibilidad de considerarlo una reescritura: alberga una toma de postura sobre la búsqueda de la identidad colectiva de los pueblos poscoloniales, con un discurso de superación del conflicto, reconocimiento de la realidad y curación del trauma histórico que está en la base su configuración. El hecho de que aborde la realidad caribeña contemporánea y no el mito homérico le permite explotar mecanismos de identificación por los cuales el receptor supera el maniqueísmo entre blanco y negro, nacional y extranjero, opresor y oprimido, sublimando la violencia latente a la realidad social injusta y atando al receptor a la promoción de su identidad colectiva. Hardwick (2004: 97-111), en su análisis de la figura de Philoctete, no lo dice explícitamente, pero sí explica la dinámica intercultural para la superación de la dicotomía entre colonizador y colonizado. *Omeros* es mucho menos la *Odisea* que *War Music* es la *Iliada* en términos estructurales, pero en el plano pragmático cumple con mucho mayor concreción la finalidad de cohesión social que el poema de Logue solo encuentra apelando a la situación del hombre en una realidad global.

Omeros es un poema impresionante por su incomparable ingenio verbal, su desenfadada apelación a la alusión, su libertad creativa y el brillante entrelazamiento entre los logros estéticos y las reivindicaciones ideológicas, y es épico, pero de un modo sumamente distinto al de *War Music*. Con todo, su forma (poema narrativo en verso de gran extensión con cultivo de la musicalidad) sí que puede considerarse un cauce ideal de representación de las epopeyas de Homero.

4.6.2.3.3. *Viaje a la India*, de Gonçalo Tavares (Seix Barral, 2014)

Publicada en portugués en el 2010 y en español en el 2014, empieza con una cita de Camões que inmediatamente remite al lector a *Os Lusíadas*, la epopeya renacentista, fabulosa e histórica a un tiempo, sobre el viaje de un heroico Vasco da Gama, muy emparentada con la *Odisea* y la *Eneida*. Por su longitud y estructura, sigue también a Camões, pues comparte el número de estrofas y cantos. Al poco de comenzar nos damos cuenta de que el protagonista se llama Bloom, lo cual remite al *Ulises* de Joyce y, en última instancia, otra vez a la *Odisea*. El juego intertextual está servido desde un principio, sobre todo teniendo en cuenta que el poema trata sobre un viaje, el de un Bloom criminal, en busca de la tópica y manida espiritualidad que el hombre occidental puede alcanzar en Oriente, pero la primera reacción ante tales asociaciones no puede ser otra que la del desconcierto, pues Bloom es un antihéroe, que huye de su Lisboa natal tras haber asesinado a su padre como venganza por la muerte de su amada. Pero el viaje no es solo una huida, sino también la búsqueda de una sabiduría y una reconciliación consigo mismo con aventuras intermedias en París, Londres, Viena y Praga, que termina en el puro tedio del hombre occidental. Se trata de la exteriorización del tedio, de la falta de apego, de la apatía posmoderna que en Pessoa, en el *Libro del desasosiego*, es un viaje interior, como señala Pedro Corga (2013: 181).

Establecer, en nuestros tiempos, las fronteras entre una novela en verso que busca asimilarse a *Os Lusíadas* y la *Odisea*, y un poema épico contemporáneo de pleno derecho es difícil, en particular cuando una obra se encuentra en un cruce de tantos caminos y en lugar de exaltar la gloria de los héroes se dedica a criticar la decadente y espiritualidad de la cultura europea desde la más agria posmodernidad. En el fondo, puede tratarse de un debate estéril, ya que la voraz plasticidad de la novela puede permitir llamar novela a artefactos narrativos de lo más variados y además, como hemos visto, las fronteras genéricas son fluidas.

Sin embargo, el hecho de que esté dividida en cantos y desarrolle el tema épico del viaje con un héroe sufridor la acerca mucho a la *Odisea*, y aunque la caracterización heroica de Bloom parezca bastante irónica y escéptica, me lleva a considerarla un poema épico, tremendamente novelístico (Bloom es un personaje cuya transformación estamos presenciando) y posmoderno, con elementos de parodia no humorística, pero épico. En ese sentido, estoy de acuerdo con el análisis de Vanessa Hack (2015). Hay varios detalles que buscan una identificación con la epopeya, como el estilo de la presentación del tema, muy afín a la *Odisea* (Tavares 2010: 25):

Não falaremos do Três Vezes Hermes
nem do modo como em ouro se transforma
o que não tem valor
- apenas devido à paciência,
à crença e às falsas narrativas.
Falaremos de Bloom
e da sua viagem à Índia.

La obra subvierte la figura del héroe épico, pero para ello debe hacerse épica. Bloom es individualista y no representa a una nación, pero en su individualismo extremo encarna al individuo en la posmodernidad, y su viaje es completamente vacío, pues en él no consigue nada. Lo único que obtiene antes de su regreso a Lisboa, el ejemplar del *Mahabharata* robado a Shankra, lo arroja al río. Para ser verdaderamente antiépica, debe contener las alusiones pertinentes a la epopeya para que quede de manifiesto, por contraste entre la forma y el fondo, la soledad del individuo europeo posmoderno, desprovisto de mitos, y le sirve tener como telón de fondo a Camões, pues los ecos de la expansión colonial del hombre occidental lleno de propósitos de dominación cultural hacen que quede patente el contraste con la problemática del hombre posmoderno, absorbido por el tedio y falta de propósito, que sin embargo lucha épicamente y viaja en busca de sí mismo, pero para ser derrotado.

Así pues, estos dos casos señeros parecen indicar que la forma épica se emplea desligada de contenidos propiamente heroicos, de grandes hombres acometiendo grandes hechos. Si hacemos caso a Thomas Mann, que decía que la tarea del novelista no es narrar grandes acontecimientos, sino hacer interesantes los pequeños y particulares, *Omeros* y *Viaje a la India* son bastante novelísticas. El empleo de la forma poética parece funcionar como un recurso architextual basado en elementos intertextuales para apalancar significados y connotaciones diversas, en el plano interdiscursivo, en un contexto posmoderno, sin olvidar jamás la referencia a otros textos. Walcott se emparenta con Dante y Homero para volver heroico un universo que a primera vista no lo es; Tavares lo hace con Camões y Joyce y, a través de él, con Homero, para

ironizar sobre las gestas del individuo contemporáneo, profundamente antiheroico. Estas dislocaciones y disociaciones, junto con necesidad de apelar a la tradición, este emparentarse, niega la unión natural de forma y fondo que se encuentra en la base del género literario. La forma épica, en estos casos, no es un cauce natural de presentación de un universo determinado, sino el eje del establecimiento de una relación interdiscursiva con reivindicaciones y conflictos, lo cual no quiere decir que sea inadecuada o menos épica, pero sí que es cualitativamente distinta de *War Music*, donde la forma sirve para franquear las distancias temporales y hacer accesible un universo heroico.

4.6.3. Características aurales y performativas de *War Music*

Antes de entrar en materia, me gustaría citar la entrevista que Campbell hace a Logue (2001), que puede ayudar a contextualizar el énfasis de Logue en la poesía como ejecución:

His mother sent him to elocution lessons, and he credits his speech tutor with introducing him to poetry, as well as cultivating what he refers to as his «la-di-da voice». «I was given to learn and recite by heart *Gunga Din*, *The Lady Of Shalott*, *The Walrus And The Carpenter*. I learned the text and the performance of the text at the same time. Poetry and the spoken performance of it were never separated in my mind.» A recently issued box set of seven CDs, Audiologue, contains seven hours of Logue reading, much of it devoted to *War Music*. When an early section came out on long-playing disc in the 60s, a reviewer praised Logue's «clarity and intelligence» as a reader, while pointing out that «his appetite for the scenes of carnage eventually becomes a trifle ghoulish».

La auralidad es una característica clave para entender *War Music* como reescritura porque es el factor fundamental para la reconstitución del efecto literario homérico, el anclaje mimético de la *Iliada* de Logue en relación con la de Homero, lo que permite describirla como una traducción funcional. Naturalmente, no soy el primero en darse cuenta de que el plano en que Logue ejerce esta fidelidad a Homero es el aural. Emily Greenwood, a quien esta sección debe mucho, lo señala de esta manera (2009: 505; la cursiva es mía):

In the context of sound effects, what interests me most is the extent to which Logue's Homer displays *aural fidelity* to the original text, insofar as such fidelity is possible in another language, at the hands of a Greek-less adaptor. In this context it is important to note that Logue enjoyed vicarious proximity to the Greek texts through line-for-line transliterations of the Greek text produced by the classicist Donald Carne-Ross, as well as through listening to classicists vocalize Homer's Greek text for him so that he could hear the sound patterns of the Homeric hexameter.

Este poema habría sido imposible sin el descubrimiento por la ciencia de la oralidad y la composición formular (Parry, Lord) en la génesis de la *Iliada* y la *Odisea*, que se refleja en el desarrollo de la auralidad. Las sucesivas versiones de *War Music*, con numerosos cambios adaptados a los tiempos en un transcurso de más de 40 años, como ecos de una ejecución fantasmal original, que se improvisa y cambia cual la de los rapsodos, muestran que en la

reescritura de Homero no puede haber distinciones absolutas entre narración oral y escrita. En ese sentido, Greenwood (2009: 146) afirma lo siguiente:

Readers and audiences of War Music are confronted with an oral/aural poem that proclaims itself as music. In so far as Logue's Homer blurs different modes of narrative and semiotic systems, and exists both as an oral poem and as a printed text, it demonstrates a point now universally acknowledged in Homeric scholarship: that there can be no absolute distinctions between oral narrative and written narrative in Homeric epic. Like the written texts of the Homeric epics, editions of Logue's Homer are texts that echo an absent performance. The sound effects of Logue suggest a different Homer from that of conventional verse and prose translations, sonorous though they may be. And, although Logue's sound effects cannot reproduce how Homer sounded, they convey the effect of epic as music and, accordingly, encourage readers to revise their understanding of the kind of poem that they thought they were reading.

Así pues, Logue prestaba gran atención a la restauración del sonido, e intentaba captar lo más precisamente posible los ritmos en las versiones más fieles que podía encontrar, las de clasicistas, que saben leer los ritmos del hexámetro, y su prosodia particular que alterna sílabas largas y breves en dáctilos, troqueos y espondeos. Y es sobre la base de esta impresión estética que Logue busca un equivalente cultural de ese metro y ese ritmo. El que adopte un pentámetro yámbico como metro predominante no es casual: es una forma tradicional de la poesía inglesa, presente ya desde la primera traducción de la *Eneida* y otros clásicos, de prosodia muy natural en inglés y particularmente apropiado para la épica y la narración. En la traducción de Pope, es rimado y adopta la forma del dístico heroico, de larga tradición en el idioma de Chaucer y Dryden. En términos funcionales y por su codificación en el sistema literario, tiene un valor bastante similar al del hexámetro griego. Campbell (2001) refiere lo siguiente: «He is keen to emphasise the shapeliness of his metrics. A basic iambic pentameter throughout, from which one may deviate. It's a tremendously versatile line. The Waste Land is practically iambic pentameter.»

La epopeya homérica, resultante de una innegable tradición oral, ha llegado a nosotros como texto y los estudiosos buscan en él indicadores de performatividad, indicios de palabra hablada. De manera inversa, la poesía de Logue que no se genera oralmente sino gracias a la escritura, es una plasmación de una tradición poética en que texto y voz se combinan en un todo inextricable: Logue compone con ayuda de lo escrito y su poesía se imprime y distribuye de esta manera, pero sin el sonido, sin la ejecución sonora, no explota su potencial expresivo. Esto explica que la sintaxis sea declamatoria, con oraciones relativamente breves y paratácticas, en lugar de periódica, más propia de la prosa escrita. Para Logue en la poesía el sentido y el sonido son inseparables, por lo que aunque el poema se lea en silencio, se ejecuta, resuena en la imaginación; aunque permanezca escrito, es un acto de recitación. En consecuencia, a pesar de la distancia cultural, la palabra hablada de Logue y la oralidad homérica son paralelas en su relación con la realidad textual (Greenwood 2009: 507).

Greenwood (2009: 503) señala cómo Robert Fagles subraya la cualidad dramática de la epopeya homérica y, en consecuencia, la importancia de recitación de sus traducciones (1990 y 1996) de Homero, para lo cual recuerda la sentencia de Pope en el prólogo de su *Iliada* (1715), «Homer

makes us Hearers» y afirma que lo más importante para un traductor es capturar el sentido dramático que Homero expresa como si el traductor fuera al texto fuente como un actor frente al papel que debe interpretar. Cito el caso de Fagles puesto que sus traducciones, orientadas a la ejecución, han tenido bastante éxito como audiolibros en la voz de Derek Jacobi (*Iliada*) e Ian McKellen (*Odisea*) (Greenwood 2009: 504). Hardwick (2004: 19) describe cómo algunas traducciones del drama y la poesía épica se hacen para leerse por escrito, otras para poder leerse en voz alta y, finalmente, otras, para interpretarse plenamente delante de una audiencia. La tendencia, al menos en el drama, parece ser hacia esta última finalidad, en parte gracias a la influencia de los estudiosos de los clásicos que ejercen con frecuencia el papel de consejeros de la puesta en escena y abogan por la restitución de las condiciones en que las obras griegas se escenificaban.

Un caso todavía más interesante por cuanto concede incluso más importancia a la ejecución es el de Stanley Lombardo, cuyos principios de traducción combinan una dicción antiefímera, que aspira a sonar natural e inteligible «por al menos 50 años», y performatividad. Greenwood (2009: 504) apunta, además, que la traducción de Lombardo se basa en decisiones tomadas a partir de las opiniones de los espectadores de las recitaciones de partes preliminares del texto y que continúa recitando sus traducciones frente al público, acompañándolas de percusión que marca el ritmo de la voz.

En opinión de Greenwood (2009: 504), la de Logue es la *Iliada* más musical y consciente del sonido entre todas las versiones contemporáneas, lo cual es coherente con la intención de su título, que inicialmente aludía solo a una parte, la correspondiente a los libros 16 a 19, pero que en ediciones posteriores empezó a abarcar el conjunto del proyecto, incluidas las entregas del 2003 y 2005. La adaptación de Logue cumple los criterios carácter performativo y de dicción antiefímera de Lombardo, y esto último, como acierta a ver Greenwood (2009: 505), porque se amolda a la dicción y los patrones de sonido de la tradición canónica de la literatura inglesa: Chaucer, Chapman, Shakespeare, Milton, Pope, Keats y Pound. Más adelante, al examinar qué tipo de traducción podemos decir que *War Music* es, volveremos sobre el rastro de Chapman, Pope y Pound.

En *War Music* constantemente se invita al oyente a escuchar, y sus imágenes, marcadas por palabras dispuestas como actos de percusión, combinan sonido que invita a ver y a imaginar, y esa agresiva invitación, precisamente porque es sonora, es capaz de salvar las distancias culturales y temporales, como veremos más adelante. Lo musical, pues, no es decorativo ni tiene una función retórica superficial y puntual, sino que es parte de un plan coherente de adaptación. Atrapar la atención del lector y del oyente es una única acción.

Como afirmaba líneas arriba, no podemos pasar por alto el título: la mitad del título alude a la música. La combinación de las palabras *Music* y *War* en el sintagma puede interpretarse de dos maneras, dependiendo de si vemos un genitivo objetivo o subjetivo: o bien se trata de música guerrera, destinada a la guerra, el ritmo de tambores de una atmósfera bélica; o bien de la música de la guerra, es decir, la música propia de la guerra, que entraña la afirmación de que la guerra tiene su música. En el poema del pacifista Logue, ambas interpretaciones se funden en una sola: la manera de abordar la música propia de la guerra es con música guerrera. Fernández (2006: 21) recuerda que la naturaleza del arte musical, igual que la poesía, es aural, y que las partituras y los

textos son solamente el punto de partida de lo que verdaderamente importa, que es la ejecución auditiva. Queda claro, en cualquier caso, que desde el título hay una orientación hacia la representación auditiva, que también tiene un reflejo en el método de composición, como confiesa en la entrevista a Shusha Guppy (1993):

For me, until I have heard it read aloud, the published text is incomplete. I made a lot of changes to the text of *Kings* after hearing the BBC Radio performance. There is nothing like a reading, a good reading, to show where overwriting, «poetical» writing, or lack of clarity occurs. A good reading makes it obvious where you have failed to emphasize the right thing. We can ignore the question of writing «for the eye» or «for the ear.» The alternative is false. Good poets write with both in mind, the emphasis will be slightly different, but not much. The maxim «look after the sense and sounds will look after themselves» is wrong. You have to manage both.

Poetry is not a silent art. The poem must perform, unaided, in its reader's head. Educated readers give themselves a good performance. Educated listeners compare performance with text and with other performances. Good poets use the full resources of language.

El texto escrito recupera e imita las características de la emisión oral. No es casual que en la edición del 2001, Reid termine su introducción diciendo: «Just Listen» (Greenwood 2007: 159). El sonido, para Logue, es esencial para transferir sentido al verso, pues las palabras tienen una cualidad musical que debe realizarse por vía sonora. Gibson (2009: 53) reconoce esta orientación a la lectura en voz alta en combinación con la performatividad y cómo esto repercute en la inmediatez, que trataré más adelante:

Narrated in a relaxed form of blank verse, the Homeric series reflects Logue's affinity for the dramatic arts and his overlying intention that his work be spoken aloud. People often use the word «cinematic» when describing his *Iliad*, as the poetry is rich with sweeping aerials, quick cuts, mental close-ups, and striking sound effects that portray Logue's violent Ilium with heart-stabbing immediacy.

Steiner (2002: 3) se suma a esta visión aural y musical de la poesía de Logue, indicando su contexto original de producción:

As befits its origins as a radio script, *War Music* is conceived for the ear, and many of its splendours only unfold when read aloud. Logue has experimented with poetry and jazz. One can easily imagine parts of his «Homer» being declaimed to an intensely syncopated, percussive accompaniment. The play with typography, the fortissimos marked by very large letters as in the «Patrocleia», are not always convincing. The sound effects in the language are. This is eerily so when Logue generates spots of silence, of «The ring is shut. Enormous calm. / King Agamemnon and Achilles face to face, Distinct as polygon and square.», where the soft sibilants and the image point to the mute fatality of an hour-glass. Throughout, we experience a return, sensible also in Walcott's *Omeros*, to the initial guise of the *Iliad*, to a poetry spoken and sung by the rhapsode, for a live audience.

Steiner no puede evitar la mención de las características aurales del poema como clave de su capacidad comunicativa. En la tercera de cubierta de la edición definitiva de *War Music* (Logue:

2015) se recoge esa alusión a que el eje de la traducción es el sonido, la escucha: «It is neither a translation nor recounting, neither imitation nor metamorphosis... it is the inspired transcription of Logue's listening... the result verges on genius». Por el mismo camino van las otras dos valoraciones de la tercera de cubierta: la de John Gross («The war it portrays is real, and harsh, and horrible; but the music is real, too») y la de James Wood («The careful reader may notice the care of Logue's line endings, the shy hum of his iambic pentameter, the lovely repetition of «sigh» and the complex imbrication of sighing sounds. It is through such care that Homer is so triumphantly renewed for our age»).

A la pregunta de Shusha Guppy sobre si es un observador permanente, atento a aquello que pueda convertirse en un nuevo poema, Logue responde destacando la omnipresencia del sonido (1993):

Not on the lookout for a new poem, but for thoughts and phrases and images that seem likely to supply something I need for my Homer poem. Homer is full of noises. So, although I know it sounds a bit daft, I collect noises, the sound of steel keys hitting concrete perhaps, or a letter dropping into a half-filled post box. Lighting effects too. I found the opening sequence of Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities* quite useful . . . that dirty light he describes.

Esta atención al sonido tiene una profunda relación con la musicalidad de la cultura griega, de la que Logue es muy consciente (Reynolds 2011: 225):

The Greeks are not humanistic, not Christian, not sentimental. Please try to understand that. They are musical. Such music. And Homer... Homer is close to your ear, and at the same time—so distant. He has a passage' – giving me the book and line reference —'where he describes the snow falling on to the sea at Zeus's will. You feel that Zeus is so far away, so far...'

Tampoco es casual que en el preámbulo a la edición del 2015, Logue describa una génesis musical del mundo, reminiscente del *Silmarilion* de Tolkien y, por supuesto, muy alusiva a la Biblia. Aquí Logue ensalza el valor poiético de la palabra y la música, que son una y la misma cosa, de nombrar y crear (2015: 3):

'And that, I shall call Greece. And those,
Her Archipelago,' said He. The turned away
To hear Apollo and the Nine perform
Of Creation, from the stage at Table Bay.

They enter. They attend. They bow.
The Lord of Light and Mice gives them their note.
And then they sing:

*'In the beginning there was no Beginning,
And in the end, no End...'*

Este preámbulo, que es un arte poética en miniatura, además de entroncar con el título musical, hacer al poema en su conjunto formar parte de esa canción *Of Creation* y expresar la importancia

del sonido, es una contestación a las cosmogonías absolutas («In the beginning there was no Beginning»), justificando el comienzo *in medias res* que toma de la *Iliada*: si no hay comienzo ni final y el tiempo es infinito, todo es presente, todo es inmediato, todo ocurre ante nuestros ojos como en el cine.

Es muy significativo que la *Iliada* de Logue rescate y perpetúe la institución de la declamación en un tiempo en que se trata de una actividad cada vez más minoritaria, hasta el punto en que podría decirse que va contra las características de la poesía de su tiempo, que ya rara vez se acompaña de la voz hablada. ¿Por qué? Porque su posibilidad de ejecución auditiva es el fundamento de la mimesis de la oralidad homérica, es la condición necesaria para que su *Iliada* tienda un puente pragmático y estético con la de Homero, encarnando no el texto homérico, sino el canto, la rapsodia, el espectáculo aural-imaginativo que era la epopeya en la Grecia arcaica.

Antes de entrar a valorar algunos ejemplos textuales, quisiera advertir que *War Music* no es la primera experiencia literaria de Logue orientada a la ejecución oral, ni mucho menos. El poeta escribió para el teatro y el cine, incluidas dos películas, una de las cuales es *Savage Messiah*, dirigida por Ken Russell. Como indica Greenwood (2007:158), en las décadas de 1950 y 1960 colaboró con músicos de jazz musicalizando sus propios poemas, de lo que surgió, por ejemplo *Loguerhythms: Songs from the Establishment*, que se interpretó en el cabaret del club The Establishment. En una semblanza que hace de Logue, Campbell alude también a estas experiencias (2001):

At the same time as reworking Homer, and producing a steady flow of poems and plays, Logue has kept up a performance as a literary maverick. He wrote the script for Ken Russell's film *Savage Messiah*, and played the role of Cardinal Richelieu in the same director's version of *The Devils*. He was the Player King in Jonathan Pryce's *Hamlet* at the Royal Court in 1980 (...) Aged 30, Logue had no intention of settling down: «I wasn't interested in family life, marriage, regular employment, that was not the way for me. Also, one had published a book, and so on. I began to get poems into the TLS and the New Statesman. That was incredibly important.» For the Royal Court he composed the lyrics for a musical, *The Lily-White Boys* (1960), and wrote a version of *Antigone*. He began to give poetry readings, then a rarity.

Ha alternado, pues, su experiencia como miloficios literario y cinematográfico con su papel de poeta. Tan importante es el sonido para entender la obra de Logue que una antología de sus poemas, letras de jazz y adaptaciones de Homero se ha publicado en forma de siete CD bajo el nombre de *Audiologue* (Greenwood 2009: 506) y que ahora, por cierto, se encuentra íntegramente en Spotify. Campbell, en su semblanza biográfica de Logue, narra episodios justo anteriores a *War Music* en que se plasma la relación entre ejecución y poesía (2001):

Poetry in performance has been essential to the Logue corpus. He says he is never nervous before an audience. In 1959 he recorded a set of poems read to jazz accompaniment for the BBC Third Programme. Poetry and jazz was a new thing in Britain, although Lawrence Ferlinghetti and others had been doing something similar in San Francisco. Logue's experiment was called *Red Bird*, with poems adapted from Pablo Neruda. It still sounds good: short numbers, usually under two minutes, combining Logue's excellent la-di-da voice and Neruda's dewey lyricism shot along the

surface of the musical arrangements. Seven tracks were released as an EP produced by George Martin and are now re-released as part of Audiologue.

August Kleinzahler first heard Logue read at a literary festival in Melbourne in 1986. He says «It was one of the most electrifying performances I've ever witnessed: 90% of poetry readings are soporific. What was striking about Christopher's performance is that he is obviously a natural actor. He had a very sure sense of how it needed to come across as a theatrical piece, but without the theatricality that would overburden it with mannerism.» When Nell Dunn asked him to teach her about poetry, he did so by reading aloud. «He loves to read poetry very loudly. He used to declaim it, like a Roman emperor or something.»

Así pues, el encargo del poema por Carne-Ross, destinado a su difusión radiofónica, no era para Logue una empresa extraña en lo que a canal se refiere, aunque sí por su temática (1997: vii):

Either the translations of the *Iliad* on which the three parts of *War Music* are based did not exist or they had had only a passing interest for me until 1959, when Donald Carne-Ross suggested I contribute to a new version of the poem he was about to commission for the BBC.

El éxito de la recreación sonora de Logue se debe en parte a que echa mano de la música y el ritmo de su propia poesía anterior a *War Music*. El hecho de que este proyecto aluda en su propio título a la música refleja la importancia creciente que la ejecución oral y musical de la epopeya homérica está adquiriendo y el conocimiento cada vez más extendido de que poesía griega empieza como música, *mousikê*, el arte en que la memoria y el sonido se hermanan. Dice Greenwood (2007: 158): «As a text that has its origins in a commission for radio, *War Music* continually alludes to oral performance and, consequently, keeps the orality of Homeric epic in focus».

Veamos algunos ejemplos concretos de resonancias, aliteraciones, ritmo y rima para comprender la densidad aural de *War Music*.

1. Símbolos con resonancias. Puede apreciarse la densidad de recursos (aliteración, onomatopeya, símil, apóstrofe al lector) articulados en función del objetivo: describir cómo el orgullo de los caudillos, exaltando la ética heroica, es más poderoso que el miedo ante la inmensidad de la hueste griega, que es como el mismísimo océano que brama (Logue 2015: 165-166).

Think of the moment when far from the land
Molested by a mile-a-minute wind
The ocean starts to roll, then rear, then roar
Over itself in rank on rank of waves
Their sides so steep their smoky crests so high
300,000 plunging tons of aircraft carrier
Dare not sport its beam.
But Troy, afraid, yet more afraid
Lest any lord of theirs should notice any one of them
Flinching behind his mask
Has no alternative.

El siguiente símil, por ejemplo, con sus onomatopeyas e iteraciones, muestra una insistencia en la evocación del sonido, el ritmo, la pausa, que es mímico de lo que describe y absolutamente orientado a la recitación (Logue 2015: 243):

Try to recall the pause; thock, pause,
Made by axe blades as they pace
Each other through a valuable wood.
Though the work takes place on the far
Side of a valley, and the axe strokes are
Muted by depths of warm, still standing, air,
They throb, throb, closely in your ear;
And now and then you catch a phrase
Exchanged between the men who work
More than a mile away, with perfect clarity.

Likewise the sound of spear on spear,
Shield against shield, shield against spear
Around Sarpedon's body.

Puede encontrarse una grabación de este símil en la propia voz de Logue en *Oral Tradition* (2016), en el enlace consignado en la bibliografía. Acerca de la lectura de este símil, Greenwood (2009: 508) señala que en las primeras ediciones de *War Music*, estos estaban impresos en cursiva para marcar una pausa, introducir un remanso en la narración, y que esta es la manera en que Logue leía el poema, con un respiro que permite que el oyente se concentre en lo que va a oír, que es un paréntesis en términos de la narración. Lombardo, que de los traductores de Homero es el que más se preocupa por la reacción del público en las recitación, sigue a Logue en el uso de las cursivas (1997: x) y describe un empleo similar de las pausas:

In performance, I found myself isolating the similes somewhat and marking them—pausing a little before and after, changing the voice, dropping any percussion I may have been using—in order to bring out their quality as poetic events distinct from the poetry of the narrative and speeches. I found that the narrative resumed with a kind of quiet power after a simile had been given full attention in this way, and that the audience's engagement with the performance was deepened.

Esta pausa anterior y posterior coincide con la lectura de Logue y sirve para realzar su carácter parentético, separado del grueso de la narración épica. Hay que notar el efecto de esta instrucción de lectura: si se presta atención al símil, la narración posterior, al reanudarse, capta mejor la atención del oyente, que queda atrapado en lo más hondo del hilo narrativo.

No entraré en detalle en el brillante análisis del símil que hace Greenwood (2009: 510-513) de la forma en que Logue amplifica los sonidos de los sustantivos que en Homero indican sonido, marcando el ritmo de las hachas y sus golpes secos, las voces de los leñadores, y copiando los sonidos sibilantes de la parte final del símil, en contraste con las consonantes oclusivas que imitan el sonido de las armas al golpearse entre sí. Logue imita los efectos sonoros del griego homérico, que aprendió a escuchar los hexámetros de Donald Carne-Ross y Jasper Griffin, y les da forma

mediante alusiones a las traducciones de Chapman y Pope, cuyos ecos internos de los versos, que reducen el ritmo, también imita.

Sí me interesa resaltar, sin embargo, la lúcida interpretación metapoética que hace Greenwood (2009: 512-513) de este símil: el sonido familiar de las hachas y las voces de los leñadores representa la voz de Homero; la gran distancia, el tiempo y las diferencias culturales que nos separan de ella; el eco, la propia voz de Logue, que es capaz de salvar la distancia y el tiempo y que «throb, throb, closely in your ear» mediante la ejecución sonora que es capaz de evocar en la mente de la audiencia estas imágenes. Que aquí aparezca un «you», como en «you catch a phrase», puede leerse como una implicación directa del lector actual, contemporáneo, que recibe ese eco «with perfect clarity», en una alusión al carácter vehicular de la traducción. Por estos motivos, creo que este símil puede entenderse como una poética de la traducción, que nos transmite, como cabría esperar de Logue, en forma de sonidos familiares (hachas, leñadores), el material homérico bélico que viene de lejos: lanza contra lanza, escudo contra escudo, lanza contra escudo. Este símil alberga, mejor que ningún otro, los conceptos de *War y Music* del título, porque pone la mimesis de la auralidad en el centro del proyecto poético de Logue.

2. Aliteraciones y otras figuras de repetición. Greenwood (2009: 506) acierta a señalar cómo en *War Music* el sentido es consecuencia del sonido con un ejemplo tomado de la contestación a la embajada de Agamenón con la que el Pelida rechaza su oferta recordando la ofensa que sufrió al serle expropiada su concubina. Dice Aquiles (Logue 2015: 219): «I did not / Applaud his sticky fingers on my she's meek flesh». Cito la interpretación de Greenwood (2009: 506):

The sound effects in this line make the image of Agamemnon pawing Briseis tangible, as the consonance of «sticky» and «meek,» and of «she» and «flesh,» suggest the friction of contact. Phonetically, the effort of articulating this line (the plosive phonemes in «applaud» at the beginning of the line, and the fricative phonemes s and h) re-creates the tension between the two men and Achilles' distaste at envisaging Agamemnon with Briseis.

Es significativo que esta respuesta no esté como tal en el texto de Homero, sino que transmite lo esencial de la actitud del personaje con un intenso cultivo de recursos fónicos. Este verso y medio resume de alguna manera toda la actitud de Logue para con su proyecto: la búsqueda de equivalentes expresivos, llenos de significado, no necesariamente con base textual estricta, mediante el cultivo de figuras fónicas.

En ocasiones Logue combina las aliteraciones («claw King», «Master or muster, first or flock, hero or herd», «have half», «here», «his hand», «star or store») con otras figuras como paronomasias («master of muster»), metonimias («claw King»), epítetos («Cuntstruck Agamemnon»), anáforas internas («I hate»), antítesis («his hand» y «his foot»), entre otras, en estrofas densamente expresivas. Aquiles se queja ante Agamenón de esta manera (2015: 24):

I hate your voice, claw King. I hate its tune.
Lord of All Voices is God's fairest name.
Your voice defiles that name. Cuntstruck Agamemnon!
(...)
I know as much, in likelihood much more,

About the use of force as any here,
 Master or muster, first or flock, hero or herd,
 And in my backwoods way have half a mind
 To knock you multinational flat with this' —
 His hand — 'then bar your throat with this' — his foot —
 'Kingman who never yet led star or store

Esta concentración de figuras fónicas y semánticas no es arbitraria, sino parte integral de la visión retórica de Logue, que busca revitalizar las voces de la epopeya. Buena parte de la potencia de *War Music* proviene, en opinión de Maxwell (2004: 47), de la excelente combinación de la retórica de Logue y la de Aquiles. Como Logue, atrevido y libérrimo en su expresión de Homero, el Pelida habla sin tapujos, con una lengua afilada, y refleja con el habla el sentimiento del momento, lo cual no se parece en nada a las traducciones de Homero que pintan un Aquiles educado, casi caballeresco, como el de Fagles. Este hecho de contar la verdad que nadie se atreve a decir es absolutamente espectacular pues, ¿qué puede ser más dramático que desafiar e insultar a Agamenón, al rey de reyes, delante de toda la soldadesca, contando una verdad con la que el espectador se identifica? La expresividad de Aquiles sigue plasmándose en figuras de repetición fónica (Logue 2015: 25-26):

'Here is the truth:
 King Agamemnon is not honour bound.
 Honour to Agamemnon is a thing
 That he can pick, pick up, put back, pick up again,
 A somesuch you might find beneath your bed.
 Do not tell Agamemnon honour is
 No mortal thing, but ever in creation,
 Vital, free, like speed, like light,
 Like silence, like the gods,
 The movement of the stars! Beyond the stars!
 Dividing man from a beast, hero from host,
 That proves best, best, that only death can reach,
 Yet cannot die because it will be said, be sung,
 Now, and in time to be, forevermore.'

Al convertir el honor en una fuerza cósmica, natural, se aumenta la gravedad de la transgresión; al mostrar que son los animales quienes no tienen honor, se multiplica el insulto; al unir el honor a la ética heroica y la inmortalidad con esta extraordinaria elocuencia, Aquiles denigra a Agamenón de la forma más dramática posible, lo cual queda enfatizado, primero, por la anadiplosis enfática de «honour», al comienzo, que introduce el tema central del parlamento y luego, por aliteraciones con sentidos muy precisos: 1) «pick», «pick up», «put», con sus oclusivas sordas, secas, sugieren y hacen vívido el sonido de las cosas al colocarse, lo cual convierte el honor en un objeto; 2) «best» repetido frente a «beast», es una antítesis que contrasta lo aristocrático, «best», y lo animal «beast», por lo que se insiste en el insulto; 3) «hero» y «host», también antitéticos, sugieren que Agamenón se está comportando como un troyano y además como plebe, pues *host* significa también 'hueste', (*hostis* en latín), que además implica vulgar

pluralidad, no la real singularidad de un rey de reyes; 4) «said» y «sung» recuerdan la importancia de la fama y advierten de la pervivencia de los hechos a través de las canciones, lo cual equivale a otra amenaza, la de que lo que haga permanecerá en la memoria de las generaciones venideras, algo de suma importancia en la ética heroica. Las anáforas presentadas por «like» contienen una amplificación semántica que termina en hipérbole del valor del honor: «(...) like speed, like light, / Like silence, like the gods, / The movement of the stars! Beyond the stars!».

Esta insistencia en la potencia del discurso, sobre todo en situaciones de conflicto, es perfectamente coherente con lo que decía Parry de los discursos del héroe homérico: «speech is a form of action» (Maxwell 2004: 49). Si la acción del héroe es épica, sus discursos, desafiantes, potentes, destinados a la humillación del enemigo, también tienen que serlo. Aukin, en el texto acompañante de *Audiologue*, vincula el discurso a la auralidad: «Our experience of *War Music*'s cast of humans and gods is often though the way they speak; as we hear them, we see them». La nitidez con que percibimos el carácter, la conducta y la acción de los personajes de Logue se debe a sus discursos cargados de intención dramática plasmada en el sonido. Maxwell insiste en esa idea (2004: 49):

Logue distinguishes himself from Fagles in that his language approaches an «aural theater» in which verbal sound carries much of the work's emotion and meaning. Logue's poetics (and this includes his eccentric typography and placement of verse on the page) functions as a kind of nonvisual gesture that is enhanced but not generated by vocal interpretation.

Esta característica dramática es uno de los motivos por los que se ha adaptado al teatro con tanta facilidad y con tan pocas modificaciones, de lo que da fe la adaptación de Lillian Groag del 2009, por ejemplo (v. anexo 1).

3. Espacios en blanco. Las líneas de blanco que el poema utiliza son proporcionales al grado de separación y, por lo tanto, de pausa, que debe haber entre un pasaje y el siguiente, un rasgo que cumple una clara función en la recitación del poema. Hay líneas simples de blanco entre párrafos ordinarios y en la presentación de los símiles, con finalidad enfática, pero las líneas son triples cuando hay un cambio de focalización y la entrada de un nuevo plano cinematográfico, y por lo tanto, la necesidad de una pausa más prolongada. Se producen numerosas pausas dramáticas marcadas por líneas de blanco, que pueden incluso enfatizar los silencios significativos y dramáticos en las conversaciones (2015: 57):

‘Aeneas is my business.’

Silence.

Then:

‘My lord, you never yet treated me like a she.

Do not start now (...).’

Estos silencios envuelven y puntúan los distintos movimientos del guion gráfico-sonoro, y complementan el manejo de los tiempos expresados con frases como «Silence», «Silence again»,

«No sound», que llevan el tempo de la narración, enfatizan los momentos dramáticos, la intriga entre los discursos. Estos silencios son el marco dramático, la línea sonora que acota el espacio dramático para darle forma y resaltar la potencia de cada escena elegida, de cada cuadro.

4. Rasgos tipográficos como indicaciones. Los rasgos tipográficos también coinciden con indicaciones de recitación. Así pues, la cursiva, utilizada siempre para las plegarias a los dioses, parecen significar una mayor implicación afectiva, intensidad, unción, ruego (2015: 231):

*'Our Father, Who rules in Heaven,
Because Your will is done where will may be
Grant me this prayer
As You granted other prayers of mine:
Give my Patroclus Your victory;
Let him show Hector he can win
Without me at his side;
And grant, above all else, O Lord,
That when the Trojans are defeated, he
Returns to me unharmed.'*

Las usan también las Keres (2015: 307) para una espeluznante canción sobre sí mismas: «*We drink blood. We drink blood. / If we had our way we would / Drink ourselves to death on blood*». Las mayúsculas, infrecuentes, parecen indicar un mayor volumen (2015: 284), como en este grito con el que Agamenón se justifica ante Aquiles y los aqueos, en su reconciliación, pero dejando claro que no pide perdón: «*Like him, I am a man. But I am also King. His King. Your King (...). / BUT I AM NOT TO BLAME!*». En raras ocasiones se combinan estos rasgos tipográficos para una expresividad combinada de intensidad y grito (2015: 288): «*GOD / Be my witness, / EARTH / My witness. / SUN, SKY, WATER, WIND / My witness*», en un ejercicio de *variatio* sintáctica, semántica y tipográfica que tiene un ritmo claramente orientado a una recitación dramática. El uso de negritas y caracteres de mayor tamaño, como en el citado ejemplo de la muerte de Patroclo, aparte de simbolizar el poder del dios en el plano visual, indican también un volumen de voz mucho mayor, como apunta Maxwell (2004: 38).

El más notorio de todos los ejercicios tipográficos, la disposición de «*APOLLO*» en letras gigantes (Logue 2015: 246-247), aparte de responder a la influencia de la poesía-afiche, como he mostrado antes, parece ser una pauta de recitación. A pesar de que las ejecuciones orales de la epopeya antigua están irremediabilmente perdidas, estos cambios marcados tipográficamente pueden interpretarse como formas de restituir la expresividad de los rapsodas, que podían, como hemos visto al hablar del *Ión* de Platón, provocar el terror y las lágrimas. El poder del dios se ve reflejado en el tamaño de la tipografía, pero es de esperarse que esto venga acompañado de una modulación y un volumen que produzca terror en el oyente. Logue integra lo gráfico y lo aural-performativo a la luz de su interpretación de la función del rapsoda.

4.6.3.1. Performatividad

La música y los aspectos sonoros participan en la narración dramática en el sentido de que, salvo en la radio, es imposible separar la ejecución puramente oral de la dramatización. Como puede

verse por el uso de espacios en blanco (simples y triples), las cursivas, las mayúsculas y los juegos tipográficos, Logue tiene en mente no solo el uso de figuras fónicas poéticas al uso, sino también la velocidad, la intensidad, el volumen; es decir, todo apunta a la absoluta performatividad: *War Music* es un guion de la ejecución que Logue desearía para el poema. Al igual que con la poesía homérica, el texto es indesligable de su ejecución frente a un auditorio. Como señalan Greenwood (2009: 508), Hardwick (2004: 57) y Underwood (1998: 82), la *Iliada* de Logue tiene una nutrida y exitosa historia de ejecuciones por diversos canales: radio, CD y sobre las tablas, ya sea en recitaciones o en actuaciones propiamente teatrales, de las que señalaré algunos casos. En el Poetry Archive, por ejemplo, puede encontrarse un pasaje de «Cold Calls», la última entrega publicada, recitado por el propio Logue, y en Youtube, extensas secciones de los primeros libros recitados por Alan Howard. En junio del 2001, Verse Theater Manhattan representó *War Music* en una producción de Kings con dos actores, adaptada y dirigida por James Milton. Para Maxwell (2004: 39-40), estas puestas en escena fueron desafortunadas por diversos motivos, como la escasez del reparto y falta de voces femeninas. En septiembre de ese mismo año, se lanzó otra producción, dirigida por el mismo Milton, pero esta vez con la incorporación de tres actrices, en Greenwich Village, que cerró debido al ataque del once de septiembre, pero fue puesta de nuevo e hizo giras por buena parte del Reino Unido en 2003, con éxito a pesar de las limitaciones de la producción. El compositor estadounidense Nathan Currier ha trabajado en una versión de *War Music* para actores, barítono y un conjunto mixto en colaboración con Christopher Logue, hasta que la enfermedad impidió al poeta seguir participando en el proyecto, que debió ver la luz en Providence (Rhode Island) en septiembre del 2005 como parte del festival FirstWorks, pero tuvo que cancelarse. En el 2009, Lilian Groag también lo adaptó para las tablas, en un caso que describo un poco más por extenso en el anexo de esta tesis. Una observación sobre la interpretación teatral de la epopeya: no hay en nuestros tiempos una circunstancia habitual, institucionalizada culturalmente, de recitación de poesía épica: los poemas líricos no narran y lo narrado suele leerse en soledad. Por ello, la circunstancia propicia más parecida, institucionalizada, para que interacción de la epopeya con su público es el teatro, donde se escenifican mundos de personajes.

Para Maxwell (2004: 39, 40), que conoce con detalle la biografía del poeta, lo que le impidió publicar con regularidad entregas de *War Music* fue su interés en las dramatizaciones o bien sus deseos de que *War Music* fuera llevada al cine. Maxwell fundamenta esto en la relación del poeta con los directores Ken Russell y Ken Loach, para cuyas *A High Wind in Jamaica* (1965) y *Poor Cow* (1967) escribió guiones, y con Caleb Deschanel, con cuya *Crusoe* (1989) contribuyó como coguionista. El carácter cinematográfico de las descripciones de *War Music*, que como hemos visto anteriormente también se considera un guion acústico, es perfectamente compatible con esta postura.

Maxwell (2004: 41) reconoce la influencia de Pound en la prosodia de Logue, orientada a la ejecución oral ante un auditorio:

Logue's prosody creates an adrenaline rush as good as a battleground scene shot in Cinemascope; but instead of camera movement, the reader is pulled along by the poem's metrical undertow. Certain elements of Logue's Poundian poetics are now so

familiar they're almost traditional. (...) he amply fulfils Pound's mandate for melopoeia or pure auditory beauty.

El grado extremo en que Logue destaca los efectos de sonido nos devuelve otra vez a la poesía épica griega y a la oralidad que comparte con otras civilizaciones. Greenwood (2009: 506) refiere un estudio de John Miles Foley sobre las transcripciones de Dennis Tedlock de las canciones de los Zuni, una tribu indígena norteamericana. Describe la transcripción como «mapping the oral event onto an augmented textual surface designed to bear more and different kinds of meaning than the conventional printed page». Tedlock, para poner sobre el papel las canciones de los Zuni «employs a set of visual, typographic cues that result in an oral supplement to the printed text, amounting to the overdetermination of the reader's activity». Esta sobredeterminación, esta necesidad de marcar en la página indicaciones que normalmente no contiene, apuntan precisamente a la performatividad, a la necesidad de plasmar características de ejecución, que hace de las transcripciones un guion, y es precisamente lo que hace Christopher Logue con su poesía, indesligable de la experiencia del sonido.

Las características aurales, que he descrito con tanto detalle, son importantes porque constituyen un rasgo mimético de la epopeya que complementa la narratividad de cara al efecto homérico y las características de la situación, de las características pragmáticas de emisión, y eso tiene implicaciones en el género literario: el cauce ideal de representación de la epopeya homérica debe reflejar esa ejecución arcaica de la manera más parecida posible. Ya he mostrado que el género épico-narrativo complejo es el único cauce de representación del universo homérico, pero no cualquier género histórico, sino solo aquellos orientados a su recepción auditiva, en sus géneros históricos de epopeya y novela aural, (los casos de Logue y Baricco). Esta especificación pragmática, que atiende a las circunstancias de representación, podría tener consecuencias genéricas, es decir, que la narrativa aural podría constituirse como un género histórico aparte con características de contenido y formales definidas, un género que podría definirse entre los dos polos que representan Baricco y Logue.

Las traducciones convencionales de Homero (p. ej., las de Fagles y Lombardo) prestan cada vez más atención a las posibilidades de ejecución, basadas en las características aurales de la epopeya homérica (Greenwood 2009: 503-505), es decir, buscan una mimesis de la oralidad, esencial para producir el efecto estético homérico. El poema de Logue, que no es una traducción al uso, ha influido decisivamente en estas traducciones, a las que podríamos añadir la de Michael Reck de la *Iliada* (1994), sobre la que Hardwick (20014: 14) da información muy interesante: «[la traducción] was strongly influenced by Milman Parry's research into the oral origins of epic and was intended for the spoke voice. Reck was also influenced by Ezra Pound's definition of literature as 'news that stay news' — a poet's equivalent of Silk's notion of immediacy in Homer».

La prueba más grande de la relación entre auralidad y posibilidades de representación en vivo se encuentra en que el poema de Logue efectivamente ha sido escenificado, de diversas maneras. Lillian Groag, autora de la adaptación teatral del poema que ya he mencionado y que describo con más detalle en el anexo, reconoce en el texto de Logue las cualidades rítmicas que he vinculado a la auralidad y a las posibilidades performativas del texto (Jones 2009):

Groag said in production notes, «What inspired me the most about Christopher Logue's version of the 'Iliad' is that it is visceral, immediate, and truly funny, without ever minimizing the monumental thrust of the story. This is astonishing language that lifts off the page and dances and sings. It has been a wonderfully challenging and exciting process to develop such an ambitious piece with the support of the A.C.T. family, and I cannot imagine premiering this production in a better space than the beautiful A.C.T. stage to a more sophisticated audience.»

Además, Jonas Gereben recoge las palabras de John Glover, el compositor de la música para *War Music*, que señala con absoluta precisión las cualidades aurales del texto (Gereben 2009; la cursiva es mía), que se retrotraen a la antigua Grecia:

In straight theater, music is usually incidental. It's for set changes, scene changes, and a little bit of underscoring, but it's not intrinsic to the fabric of the work. *War Music* is unique in that music plays a fundamentally important role in the piece.

The word «music» is half of the title, so obviously the aural aspect of sound to convey story and characters is very important, too. This story [Homer's Iliad] was originally told orally, and the text really reflects that. It demands to be heard out loud.

This production also brings us back to the ideals of ancient Greek theater in which music, drama, and movement were completely integrated and played at an equal level.

4.6.4. *War Music* como traducción funcional

En esta sección estudiaré, como ya podrá adivinarse por los argumentos anteriores, el tipo de reescritura que es *War Music*: una traducción funcional, es decir, una adaptación en un cauce ideal de representación. Para ello, añadiré algo de contexto histórico, para que se conozca la línea de traducción libre en que puede inscribirse a Logue; después abordaré las características de esta *Iliada* que permiten entenderla como una traducción, primero desde el punto de vista estilístico, luego en relación con la crítica y las propias ideas de Logue con respecto a su obra, teniendo en cuenta algunos conceptos de traducción cultural.

4.6.4.1. Antecedentes: tres precursores ingleses de Logue

En *English translators of Homer* (1998), Simeon Underwood traza un recorrido histórico por las traducciones al inglés de Homero entre dos polos: el de las traducciones cercanas a la fuente, que cultivan la equivalencia denotativa y la fidelidad textual; y el de las traducciones que buscan su propia independencia como obras originales y buscan la equivalencia funcional, pragmática. Me interesa esta perspectiva por cuanto las traducciones, en sus diferentes contextos, pueden revelar las cambiantes actitudes y valores literarios más generales y el cambio constante del concepto y el sentido de la traducción, que pueden mantener una relación muy cercana con lo que en este trabajo llamo traducción funcional. Hay, pues, un espectro continuo entre la tendencia a darle prioridad a la fuente y paliar la falta de equivalencias relativas a aspectos culturales con notas al pie (que pueden ser infinitas cuando la distancia cultural es muy grande) y darle prioridad al texto resultante como obra independiente de las palabras exactas del original, comprometida con el significado profundo, con su efecto literario. Según este estilo de

traducción, el texto de destino es al menos un igual respecto a la fuente. Nabokov fue defensor de esta primera postura y Pound, de la segunda (Underwood 1998: 3-4). Hay situaciones intermedias que contemplan que la traducción debe adaptarse al propósito al que se destina y una perspectiva particularmente interesante. Por otro lado, hay que tener en cuenta la responsabilidad del traductor en relación con el número de traducciones disponibles de dicha obra, de modo que el compromiso de fidelidad textual es muy diferente cuando se es el primer traductor de una obra o el enésimo. Steiner (1992: 319) propone una hermenéutica de la confianza, un proceso de intercambio de energías entre la fuente y el texto derivado que parte de la idea de que el literalismo es inalcanzable e implica negación tanto de la sensibilidad y creatividad del traductor como del espíritu y el desarrollo histórico de su propio lenguaje. Una traducción no es necesariamente mejor ni peor que el original, pero sí diferente, por lo que debemos detectar y valorar las diferencias.

Más compleja, pero también más estimulante, que la postura de Steiner es la del postestructuralista Derrida, que disuelve la aparente fijación entre la fuente y el texto derivado, pues son parte de un continuo de producción y recepción, los extremos de un proceso. El supuesto texto fuente es parte de su propio contexto literario y es una traducción de las obras anteriores a él; el texto derivado puede emplear otras traducciones previas como fuentes de la misma forma que cualquier otro supuesto «original». Además, cada lectura del texto derivado es en sí misma un acto de traducción, individualizada en la propia respuesta (Underwood 1998: 5). Estas ideas son particularmente interesantes si las integramos en el caso concreto de la *Iliada* y la *Odisea*, cuyos textos «originales» o no existen o son parte de una tradición oral perdida de invenciones y reelaboraciones en que hay todo menos originalidad: la *Iliada* y la *Odisea* «originales» son una traducción de una cadena de traducciones intralingüísticas no literales, de aedos micénicos a aedos de época arcaica, a rapsodos de época clásica, hasta su plasmación escrita por un trabajo filológico que ha durado ya cerca de 2300 años. No hay arenas más movedizas como texto fuente que las de las epopeyas de Homero, por lo que si hablamos de fidelidad a la fuente, tenemos el problema de la complejidad de esta. A continuación, mencionaré, de algunas traducciones señeras anteriores a Logue los aspectos liberadores que legitiman la traducción creativa de Homero, sobre la base de equivalencias distintas de la literal.

4.6.4.1.1. Las traducciones de Chapman (1598-1616)

Después de traducir a Homero, Chapman escribió un poema «The Tears of Peace» (1609) en que se describe cómo el fantasma de Homero se le aparece al yo poético para decirle lo siguiente:

When, meditating of me, a sweet gale
Brought me upon thee; and thou didst't inherit
My true sense, for the time then, in my spirit;
And I invisibly went prompting thee
To those fair greens where thou didst't english me.

Esos «thou didst't inherit my true sense» y «thou didst't english me» que el fantasma de Homero le dirige a Chapman revelan mucho más que traducción literal: la intención de hacer sentir a Homero como un poeta inglés, con todo lo que ello conlleva, introduciendo a Homero en el

canon de la literatura inglesa (Underwood 1998: 1-2), y esa característica es reveladora del concepto de traducción que se tenía en época de Isabel I de Inglaterra, la edad de oro de la traducción inglesa (Underwood 1998: 17). Chapman presume de esta afinidad con Homero a pesar de que al parecer utilizó más la versión latina que la griega del texto bilingüe de Jean de Sponde en que se basó, junto con multitud de fuentes secundarias, porque probablemente su conocimiento del griego fuera escaso.

La visión del poeta Chapman de la escritura es algo parecido al conocimiento innato, que se despierta dentro del poeta por inspiración divina, por lo que la poesía es al mismo tiempo los medios y los fines para que el hombre alcance lo divino. Esto calza perfectamente con la supuesta ceguera de Homero, que simboliza su intuición divina especial, y se convirtió para Chapman en la justificación perfecta para desdeñar las traducciones anteriores, sobre la base de que solo él entendía a Homero por el rapto divino de la musa sagrada, lo cual, además, le permitió traducir los últimos libros en un tiempo extraordinariamente corto, solo explicable por la inspiración (Underwood 1998: 20-21). Esta inspiración, unida al desconocimiento del griego de la sociedad, fue un punto de partida excelente para apartarse del texto fuente en las ocasiones en que lo consideró oportuno.

Chapman, en las revisiones que llevó a cabo, cambió muchos aspectos del texto en relación con la adopción de un patrón literario o de otro, pero no solo para complacerlos, sino para proporcionar mensajes codificados. Su traducción, como explica Underwood (1998: 22-23), tiene por lo menos dos capas de codificación añadidas: la alegórica y la hermética, de modo que sus traducciones al mismo tiempo esconden el significado de los textos originales para el lector general y lo revelan para los iniciados.

La *Ilíada* es un material bastante inadecuado para enseñanzas morales que propicien la alegoría, por la conducta tan poco caballeresca de Aquiles. En las primeras versiones de esta obra, Chapman modificó el texto para encontrar paralelismos entre Aquiles y Essex, su patrón, a quien le dedica la obra comparándolo con el héroe griego. Posteriormente, cuando Essex deja de ser su patrón y deja de respaldarlo, Chapman reconceptualiza a Aquiles para enfatizar y condenar los excesos que comete, y modifica las interpolaciones políticas de las primeras versiones. En su *Odisea*, Chapman reconcilia lo que sus contemporáneos llamaban el idealismo moral de Homero con la conducta muchas veces inmoral de Odiseo, haciendo de este un héroe asediado por pasiones que amenazan destruirlo, pero superándolas a través de diversos fracasos hacia el ideal que descubre en el proceso. Chapman cambia el texto para dotarlo de una finalidad moralmente compatible con su lector y, a diferencia de la traducción anterior, de Hall, Chapman ya ha descubierto que la traducción en sí misma puede tener un propósito más allá de la mera transmisión del texto fuente (Underwood, 23-24). Chapman no es fiel al texto original en varios aspectos. Uno de ellos es el grado de ornamentación, adecuado a tiempos elisabetinos, con la inserción a pequeña escala de metáforas rutinarias que producen un efecto de sobrecarga en el lector actual.

La recepción inmediata de Chapman fue muy favorable, al punto que sus contemporáneos afirmaban no saber si Homero escribió en inglés o en griego, lo cual ya muestra el grado de independencia y entidad que el texto de destino tenía y la concepción de la traducción como actividad, abocada a la creación de textos que se valieran por sí solos frente a sus

contemporáneos. En muchos sentidos, Chapman combinando potencia y nitidez mejor que muchos traductores posteriores. Nicolson lo ejemplifica comparando un verso de la *Odisea* entre las distintas traducciones del siglo pasado:

Others have tried and failed: 'For the heart within him was crushed by the sea,' wrote Professor A.T. Murray in 1919; 'Odysseus bent his knees and sturdy arms, exhausted by his struggle with the sea,' was E.V. Rieu's Penguin post-war bestseller prose version in 1946; 'his very heart was sick with salt water', wrote the great American scholar-poet Richmond Lattimore in 1967; 'The sea had beaten down his striving heart,' his successor Robert Fagles in 1996. Keats was right. None approaches 'The sea had soak'd his heart through,'

En el siglo XIX, Coleridge dijo que la traducción de Chapman «has no look, no air, of a translation. It is truly an original poem as the *Fairy Queen*» (Underwood 1998: 26-27):

Chapman writes & feels as a Poet - as Homer might have written had he lived in England in the reign of Queen Elizabeth - in short, it is an exquisite poem, in spite of its frequent & perverse quaintnesses & harshnesses, which are however amply repaid by almost unexampled sweetness & beauty of language, all over spirit & feeling. In the main it is an English Heroic Poem, the *tale* of which is borrowed from the Greek -

Esta descripción que hace Coleridge doscientos años después de la publicación de las traducciones de Chapman es la mismísima definición de traducción funcional: la conservación del relato (*tale*, en cursiva en el original), pero completamente adaptada, sin importar los medios, a las características culturales, lingüísticas, estilísticas y genéricas del receptor de su tiempo. Y hasta tal punto fue adaptada al lector de su tiempo que en el siglo siguiente, cuando los estilos y valores literarios habían cambiado, la traducción de Chapman perdió el favor de la crítica y el público, pues resultaba pedante, oscurantista, amarga, metafísica. Los tiempos estaban listos para otra traducción.

4.6.4.1.2. Las traducciones de Pope (1715-1726)

Pope, que sabía algo más de griego que Chapman, parece que se basó en la misma edición bilingüe de Jean de Sponde, además de nuevas ediciones de Homero y la traducción en prosa al francés de Anne Dacier. Las traducciones de Pope emplean una dicción y unos procedimientos estilísticos en buena medida dictados por las convenciones vigentes para alcanzar lo sublime en un poema épico: metáforas, cambio del orden de palabras para copiar la estructura de otros idiomas y el alargamiento o reducción de las frases con la inserción u omisión de palabras o sílabas. Además, Pope utiliza la personificación abstracta y los nombres romanos de los dioses en lugar de los griegos, menos familiares para el lector de su tiempo. Evita, además, toda la imagería homérica de lo bajo o vulgar (salvo las descripciones sangrientas de la batalla) y eleva la dicción, lo cual es coherente con las actitudes contemporáneas respecto al estilo y el pensamiento apropiados para el género épico, en parte consecuencia de una toma de postura frente al conflicto de Modernos frente a Antiguos (Underwood 1998: 37-40). Uno de los aspectos en que Logue se aparta de Pope es la pérdida de concreción de la realidad desnuda, que es esencial en Homero (Nicolson 2014: 18):

Apart from what Leigh Hunt, the great liberal editor of the *Examiner*, called Pope's trivialising, 'cuckoo-song' regularity, he has lost something else: Homer's neck-gripping physical urgency. In the Greek everything is about the body. The boy crawls towards Achilles and holds him by the knees. It is Achilles's ears that are deaf to him, his heart and his mind that remain unapproachably fierce. The boy puts his hands on Achilles's knees to make his prayer, and then the sword goes into the liver, the liver slipping out of the slit wound, the black blood drenching the boy's lap and 'the darkness of death clouding his eyes'. Nothing mediates the physical reality. Homer's nakedness is his power, but Pope has dressed it. 'The panting liver ... pants no more': that is so neat it is almost disgusting, as if Pope were adjusting his cuffs while observing an atrocity. Dr Johnson called the translation 'a treasure of poetical elegances'. That was the problem.

Si esta elegante adaptación de horizontes culturales y falta de originalidad parece decepcionante, hay que tener en cuenta que el fin de las traducciones de Pope era confirmar su reputación como poeta y distanciarse de Dryden y Milton. Debemos considerar, asimismo, que en la era augustea el concepto de originalidad era distinto del contemporáneo y que en la «época de la razón» traducir a Homero, un poeta de inventiva y de fuego, era ya bastante original. Johnson, en su *Life of Pope* (citado en Underwood 1998: 41) lo describe en estos términos:

His version may be said to have tuned the English tongue; for since its appearance no writer, however deficient in other powers, has wanted melody. Such a series of lines, so elaborately corrected and so sweetly modulated, took possession of the public ear; the vulgar was enamoured of the poem, and the learned wondered at the translation.

Cowper, que respondería ofreciendo, años después, su propia traducción, pone de manifiesto esa belleza contemporánea, caprichosa e impredecible, lograda a costa de apartarse de la fuente (citado en Underwood 1998: 41):

The *Iliad* and the *Odyssey*, in his hands, have no more of the air of antiquity than if he had himself invented them. Their simplicity is overwhelmed with a profusion of fine things, which, however they may strike the eye at first sight, make no amends for the greater beauties which they conceal... He is often turgid, often tame, often careless, and, to what cause it was owing I will not even surmise, upon many occasions has given an interpretation of whole passages utterly beside their meaning.

Estas dos recepciones que cita Underwood, la de Johnson y la de Cowper, a pesar de no coincidir en su valoración, ponen de manifiesto el grado de adaptación y subordinación del texto al público lector contemporáneo, hacia la búsqueda una identidad como poesía de propio derecho.

Durante el siglo XIX, en Inglaterra los autores de traducciones de Homero empezaron a tener perfiles distintos del académico, con la entrada de clérigos, políticos, poetas y mujeres en esta actividad cultural (Hardwick 2004: 25). No se trata de una época de veneración ciega de los clásicos en que los traductores escribieran de rodillas, como se ha dicho (Hardwick 2004: 23), sino de un tiempo en que la traducción misma se reconoció como un trabajo literario autónomo. En particular, la cuestión homérica, las posibilidades de autoría múltiple, el carácter oral de la ejecución de la epopeya, se fueron reflejando en las traducciones de Homero. Las nociones de

fidelidad, equivalencia y adaptación al receptor fueron variando, con disparidades entre las pretensiones académicas de comprensión de la fuente y la subordinación a las características sociales y morales del receptor. Esto se plasmó, por ejemplo, en la adopción de distintos metros. Puesto que el hexámetro griego no se traduce con facilidad al inglés, las respuestas formales fueron variadas, desde la creación de un hexámetro inglés, pasando por estancias espencerianas, el verso blanco, hasta la prosa, que se hizo más popular a medida que avanzó el siglo. Los intentos por recrear en la sensibilidad de su tiempo las características de la ejecución oral llevaron a intentos como las *Homeric Ballads*, de William Maginn, que fueron vistas tanto como un loable intento de adaptación (Arnold) como una parodia involuntaria (Hardwick 2004: 26-27).

4.6.4.1.3. Las traducciones de Rieu (1946 y 1950)

A diferencia de la traducción de su contemporáneo Kavanagh (1951), la *Odisea* de Rieu está en prosa. Como explica Underwood (1998: 44), históricamente los motivos para cruzar esta línea han sido dos, uno negativo y uno positivo: el primero, que las formas en verso del idioma de destino son inadecuadas como vehículo de la fuente; el segundo, que la prosa tiene ventajas propias que pueden hacer lucir características de la fuente, aprovechando mejor su potencial.

Ya desde el siglo XVIII hay traducciones en prosa de Homero, una de las cuales, la de Anne Dacier, influyó en Pope, que a pesar de ello escribió en verso; pero era el siglo XVIII. El siglo XX, en el que escribe Rieu, ya es un siglo de predominio de la novela y en que los géneros narrativos se leen a partir de ella, al punto que Lawrence de Arabia describe la *Odisea* como «la primera novela de Europa». Underwood (1998: 45-46) explica cómo muchos de quienes traducen a Homero en prosa lo hacen porque perciben sus poemas, y en particular la *Odisea*, como novelas, y muchos de los que escriben novelas se basan ampliamente en los modelos míticos y narrativos fijados en la epopeya, como Fielding, que en el capítulo IV.8 de *Tom Jones* parodia a Homero burlándose de su estilo. En el siglo XIX, las novelas históricas de Scott y Harrison influyeron en las traducciones en prosa de Lang, Leaf y Myers.

Lang y sus colaboradores, a diferencia de lo que haría después Rieu, tradujeron la *Odisea* en una prosa de estilo anticuado modelada a partir de la versión autorizada de la Biblia, sobre la base de que el lenguaje bíblico es análogo al griego épico (Underwood 1998: 47). Los resultados, criticados por muchos contemporáneos, son tan interesantes como el fundamento: para llegar al lector de su tiempo, se apela al texto en prosa más conocido por el hombre contemporáneo, la Biblia, que de esta forma transfiere su importancia, grandiosidad y su valor simbólico al texto homérico. No obstante, la prosa no natural y espontánea fue objeto de crítica, como señala Underwood (1998: 48) al citar a Butler:

Whenever this [traducir verso en prosa] is attempted, great license must be allowed to the translator in getting rid of all those poetical common forms which are foreign to the genius of prose. If the work is to be translated into prose, let it be into such prose as we write and speak among ourselves. A volume of poetical prose, i.e., affected prose, had better be in verse outright at once.

Rieu parece seguir preceptos parecidos en su traducción, pues considera el crimen más horrendo interponer el velo de su propia personalidad entre el original y el lector, lo cual solo se consigue

evitar con una prosa natural. Como señala Underwood (1998: 50), su *Odisea* en prosa, de vocación divulgativa, se convirtió en un superventas sin parangón histórico y encarnó los principios de la colección de Penguin en que se publicó, cuyo propósito era evitar a los lectores el «stilted, old-fashioned and otherwise un-English style which has too often been adopted by translators» (Rieu 1946: ix). El fundamento de esta naturalidad parece encontrarse en la asimilación de la épica a la novela, como señala Rieu en el prólogo de su *Odisea* (1946: viii):

In the form, [la *Iliada* y la *Odisea*] are epic poems; but it will perhaps make their content clearer to the modern reader if I describe the *Iliad* as a tragedy and the *Odyssey* as a novel. It is in the *Iliad* that we hear for the first time the authentic voice of the Tragic Muse, while the *Odyssey*, with its well-knit plot, its psychological interest and its interplay of character, is the true ancestor of the long line of novels which have followed it.

Esta aplicación del estilo llano se refleja, como muestra Underwood (1998: 52-53), en preceptos de redacción de la posguerra: evitar las metáforas manidas, las palabras largas, las palabras sobrantes, la voz pasiva, los extranjerismos y cualquier otro rasgo de lenguaje que suene bárbaro o no pertenezca al lenguaje cotidiano. Rieu salva la falta de diferenciación que encontramos en Homero entre el lenguaje del narrador y de los personajes adaptando el de estos al coloquialismo del estilo llano y pedestre de su época, lo cual sirve incluso para fechar el texto y adscribirlo a ese concreto período histórico, pues es un rasgo muy saltante. Esta característica le granjeó tanto críticas buenas, que resaltan su parecido a la novela, su rapidez, su vivacidad; como malas, que señalan la pérdida de su capacidad hipnótica y la inverosimilitud de que los personajes homéricos, tan diferentes de los contemporáneos, hablen como los contemporáneos.

En cualquier caso, estas críticas son testimonio de la vocación adaptativa de la traducción al público lector y, otra vez, la subordinación del texto original a las necesidades comunicativas. Quiero resaltar que la crítica de que la prosa tiene limitaciones para conferir capacidad hipnótica a la narración es el punto de partida del desarrollo aural de las traducciones y adaptaciones contemporáneas.

La historia de la traducción de Homero en lengua inglesa avala que Logue pueda ser visto como una traducción, pues los principios que la rigen son los mismos que los de algunas de las versiones señeras anteriores, que van mucho más allá del trasvase textual y se basan en principios de equivalencia y compatibilidad, en la adaptación al lector y en la independencia del texto original para lograr un efecto estético pleno.

4.6.4.2. La *Iliada* de Logue (1959-2005)

Como he mencionado anteriormente, Logue admite en la introducción a *War Music* (1997: vii) que se ha basado en las traducciones de Chapman (1611), Pope (1720), Derby (1865), Murray (1924) y Rieu (1950), es decir, se ubica en la tradición de los poetas traductores, que se aparta de las de los traductores académicos como Lattimore (*Iliad*, 1951; *Odyssey*, 1965), Fitzgerald (*Odyssey*, 1961; *Iliad*, 1974) (Underwood 1998: 56), a los que rechaza por razones que recoge Guppy en la entrevista que le hace a Logue en 1993:

It is the idea of the poem that has inspired me. I always read Chapman and Pope, just to see what as poets they did. Pope was the last poet to translate the *Iliad* into English verse. I look at new translations as they come out, that of Professors Knox and Fagles, for example, which is a touch sharper than Professor Lattimore's. However, these three professors may have been reading Homer all their lives, but he's failed to teach them what verse is. They do not write verse. They write blank-verse prose, sired by E. V. Rieu, via Lang, Leaf, and Myers out of the King James Bible. It burbles along but it doesn't scan. Still, such things make a bomb for the publishers. Those who aspire to poetical know-how usually buy Lattimore or a Rieu-type Homer. I have never seen any evidence that any of them get past the introductions. But the professors love it. They are the translation police. It is easy to see why: it keeps Homer in their hands. If they had to teach Homer via Chapman or Pope or even Logue, they would have to teach Chapman and Pope and Logue. And that is, quite frankly, just asking too much. Heterodidacts are like that. Critically-minded scholars, such as Jasper Griffin, M. S. Silk, Charles Beyre, W. A. Camps and Malcolm Willcock tell me much more than such translators.

En la misma línea, Campbell (2001) recoge palabras de la especialista en literatura clásica Mary Beard sobre la problemática relación de Logue con la academia en términos de apropiación cultural, poniendo sobre el tapete a quién corresponde la potestad sobre Homero:

Logue forces every reader to face the issue of what Homer means now, says the Cambridge classicist Mary Beard: «It also forces us to look more closely at past translations of Homer. It puts the whole notion of translation from classical languages on the line. Classicists have often approached translation as if it were unproblematic.» She is an admirer of Logue's work but understands why some of her colleagues have been critical. «To get someone who admits he doesn't know a word of Greek and yet who makes Homer work in a different way for a contemporary world - makes certain people uncomfortable. After all, we are the classicists. There is a sense in which, you know, Logue doesn't know his place.»

En la entrevista de Guppy (1993), Logue cita a Eliot para distanciarse del enfoque académico de la poesía: «As Eliot says, it is better to be spurred to acquire scholarship because you enjoy the poetry than to suppose you enjoy the poetry because you have acquired the scholarship». Hay pues, una coherencia entre su formación autodidacta, su antiacademicismo y su tendencia a la libertad. Así que Underwood (1998: 57) acierta cuando dice que en Logue hay cierto rencor hacia la traducción académica: «They are the translation police». Sin embargo, no menciona la lógica de apropiación cultural que hay detrás de estas declaraciones, que es el fundamento de dicha inquina: «It is easy to see why: it keeps Homer in their hands». El autodidacta Logue reivindica que la propiedad de Homero es de sus lectores y que las traducciones academicistas lo mantienen lejos de la experiencia estética, no académica, que Homero debiera ser ante todo. No todos los académicos, sin embargo, mantenían un postura opuesta a la Logue: por ejemplo, Gilbert Murray, profesor de Griego en Glasgow y posteriormente Profesor Regio de Griego en Oxford, afirmó en su primer discurso ante la Classical Association que el deber del académico «is to turn the written signs in which old poetry or philosophy is now enshrined back into living thought

or feeling. He [sic] must so understand as to relive» (Hardwick 2004: 16). También Chapman, Pope y Rieu fueron adversarios de esta policía de la traducción, pero la polaridad entre traductores poetas y traductores académicos no es tan absoluta, ya que Lattimore y Fitzgerald tienen una trayectoria poética independiente de su trabajo como traductores. Maxwell confirma este punto de vista rescatando que es el oído lo que ha salvado y distinguido la versión de Logue de las demás (2004: 38):

But though a certain amount of modish Poundiana can be detected in Logue's choices, in terms of the kind of translation *War Music* aspires to be, there is also a sincere observation of the injunction «make it new». Scholarly translation (for which, it should be emphasized, Logue has neither the inclination nor the credentials) choses literalness and stylistically «conventional prosody». Logue, on the other hand, works with complete freedom; he acknowledges no obligations to the Homeric text in terms of poetics or narrative. This really should have been a complete disaster. Yet —true to Wakefield's intuition— how very good indeed Logue's ear has turned out to be.

Sin embargo, como explica Hardwick (2004: 17), polarizar las traducciones como académicas y poéticas puede ser una simplificación excesiva. Para contextualizar el punto de vista de Logue hay que tener en cuenta la proliferación de traductores de Homero en la segunda mitad del siglo XX, fundamentada en la demanda, consecuencia de un fenómeno sin precedentes de acceso a la educación avanzada después de la Segunda Guerra Mundial, y la aceptación de la civilización clásica como disciplina académica, principalmente en los EE. UU., pero partiendo de traducciones, no de textos originales (Underwood 1998: 58).

De los traductores académicos inmediatamente anteriores o contemporáneos de Logue, quizá Lattimore sea el más extremo en su cercanía al texto fuente. Los críticos de la tradición de Lattimore destacan más su conservación de la nobleza, su precisión y su clara priorización del significado original sobre las propias palabras favoritas, que de las otras cualidades, y no la evalúan en tanto poesía válida por sí misma (Hardwick 2004: 15). Con la intención de reflejar los recientes descubrimientos de Parry sobre la composición formular, le da a la traducción algo de ese carácter formular, conservando un gran número de repeticiones. Además, preserva los nombres griegos (*Achilleus* en lugar de *Achilles*, *Hektor* en lugar de *Hector*), utiliza un largo y pesado verso de seis acentos rítmicos mímico del hexámetro griego y, finalmente, hace coincidir el contenido de cada verso de la traducción con su verso correspondiente en el texto fuente, lo cual impone grandes restricciones para ordenar ideas. Podría decirse que el resultado es estilizado pero no procura inmediatez. Las traducciones de Fitzgerald y Fagles, algunos años posteriores, aun siendo diferentes, se caracterizan más bien por su rapidez sin estilización, con menos conjunciones y elementos formulaicos, y con más drama, y se mueven cerca de un verso blanco sumamente prosaico (Underwood 1998: 59). Logue buscará diferenciarse de todas estas traducciones conciliando, como Homero, la inmediatez con la estilización, pero con recursos enteramente nuevos.

En opinión de Underwood (1998: 61-64), la traducción de Logue posee tres capas de modernismo distinguibles: 1) la influencia del concepto de traducción de Ezra Pound, basada en una serie de «momentos brillantes» que transmiten el significado, prescindiendo de lo demás; 2)

rastros de los movimientos poéticos ingleses de los sesenta, como el poema-afiche, la poesía performativa, la poesía con ritmo de jazz, y la poesía de protesta antibelicista; 3) la libertad posmoderna, en la línea de Derrida, con respecto al texto fuente y al texto en general como algo inviolable, al punto que Underwood (1998: 62) lo describe así: «Extreme, deliberate and ostentatious departure from the source text pervades his work at all levels. (...) In fact, Logue's divergence from his source text is so extreme that it is easier to enumerate the similarities». Como hemos visto, el texto está poblado por técnicas cinematográficas, vocabulario totalmente anacrónico, omisión casi total de epítetos, reescritura de los símiles, condensación de los discursos, eliminación de largas secuencias, etcétera. Esto nos lleva a la consideración de si *War Music* puede considerarse efectivamente una traducción o si por su excesiva divergencia de la fuente es más bien una paráfrasis o una imitación más o menos libre. En opinión de Underwood (1998: 64), en muchos sentidos, puede considerarse que la de Logue es una traducción más fiel que otras más apegadas a la fuente.

Sería un poco ingenuo pensar que la actitud de Logue con respecto al texto homérico y sus posibilidades expresivas se mantuvo inalterada durante los más de 40 años que el poeta trabajó con él. Steiner señala la progresiva libertad que asumió Logue en su interpretación de la *Iliada*, basándose cada vez en la evocación de un texto impreciso (2002: 5):

At issue is Logue's intent. «To retain Homer's story line, to cut or amplify or add to its incidents, vary its similes, and (mostly) to omit Homer's descriptive epithets.» As the task evolved, Logue became ever freer, seeking to produce an English poem evocative of an assemblage «reckoned to have preceded the beginnings of our own written language by fifteen centuries». It is absurd to debate whether such a project is legitimate or not. Echoes to Homer cover the total gamut of formal, tonal, interpretative possibilities from strict inter-linear and attempts at formulaic equivalence to the acts of personal response, of metamorphic transmutation (Roman Jakobson's rubric) as we find them in Lawrence Durrell's jazz-musical Ulysses Comes Back, in Omeros or in Joyce's Ulysses. Homer's spirit can be conjured up in a prodigality of spells: «Oh I've got those deep green sea blues.»

Y, efectivamente, las dos últimas entregas, «All Day Permanent Red» y «Cold Calls», se distancian del texto homérico en mayor medida y son más irreverentes y atrevidas, lo cual se muestra, por ejemplo, en la extrema cotidianeidad contemporánea de las escenas en el Olimpo, breves, triviales y cinematográficas, como esta (2015: 180):

Heaven.
Bad music.
Queen Hera is examining her gums.
Looking in through a window
Teenaged Athena, God's favourite child, says:
 'Trouble for Greece.'

They leave.

Es posible que estas variaciones puedan interpretarse a la luz de lo que Lada Ferraras (2007: 20) llama el efecto feedback:

El efecto *feedback* consiste en la circularidad del proceso de comunicación —del receptor hacia el emisor, una vez culminado el proceso lineal del emisor hacia el receptor—, convirtiendo, de este modo, el proceso comunicativo de la narración oral en interactivo. En función del público el emisor seleccionará de entre su repertorio aquellas narraciones que estime más oportunas (...) a partir de las peticiones o reacciones de los receptores puede variar el tipo de narración. De hecho, durante esta transmisión con transformación el Texto Oral sufre un proceso de actualización léxica, semántica y pragmática para adaptarla al contexto temporal y al gusto del público, asegurando de este modo su vigencia comunicativa.

Lada Ferraras está pensando en la narrativa oral tradicional, en cuentos populares, pero la situación es bastante aplicable a un poema narrativo cuya publicación, al extenderse a lo largo de tantos años, ha podido actualizarse semántica, pragmática y léxicamente, adaptándose a los tiempos cambiantes y a la opinión crítica de innumerables receptores. Esto puede explicar el altísimo número de revisiones entre las distintas versiones de la obra, que además está basada en una selección del repertorio homérico. De algún modo, Logue es como un cuentacuentos que trata el material épico como un texto oral, difuso, y lo aprovecha según sus necesidades de comunicación con el público. Es como si el público estuviera siempre presente, como actante envolvente, y Logue le diera lo que estima más oportuno para producir el efecto que busca.

A continuación, estudiaré la manera en que Logue responde con recursos propios y contemporáneos a las dos características claves en el estilo homérico: la inmediatez y la estilización. La noción fundamental para el estudio de estos rasgos es el de similitud en la diferencia, que luego relacionaré con la intención vehicular, los aspectos culturales en juego y el concepto de traducción funcional.

4.6.4.3. El estilo de Logue como equivalente de Homero: inmediatez con otra estilización

Según algunos críticos del pasado, las cuatro virtudes del estilo homérico que una traducción debería conservar son la nobleza, la rapidez, la llaneza y la franqueza, pero visiones más modernas se centran en la inmediatez, es decir, el uso de lenguaje concreto, vívido y visual (Hardwick 2004: 13). Según la descripción de Silk (2004: 47-60), que sigue Underwood (1998: 64) y que es compatible con Auerbach (2014: 9-30), las dos características esenciales de Homero que una traducción debe preservar son la inmediatez y la estilización. A lo largo de la historia, como muestra Underwood (1998), algunos traductores han conseguido un rasgo en detrimento del otro: Chapman alcanza una gran estilización pero no la inmediatez, como Lattimore; Fagles no es estilizado, pero sí sumamente inmediato. La traducción de Logue es inmediata, nítida, impactante, directa, mucho más que la de Lattimore y Fitzgerald, y posiblemente más que la de Fagles (Underwood 1998: 64). La descripción que hace John Gross (en Logue, 2015) «The war it portrays is real, and harsh, and horrible; but the music is real, too», apunta a ese logro de la inmediatez. Para Wils (1997: xvii), la traducción de Logue tiene el impulso y la energía casi

frenética de Chapman combinados con el aplomo epigramático y retórico de Pope, lo cual le da a su estilo un aire clásico. También es una traducción estilizada, a pesar de haber transformado casi todos los elementos que confieren a Homero su estilo particular (epítetos, repeticiones, fórmulas, símiles), como mostraré a continuación.

4.6.4.3.1. Inmediatez

Logue alcanza una inmediatez incluso mayor que la de Homero a través del uso de los recursos cinematográficos, a los que ya me he referido y que ahora trataré un poco más en profundidad. George Steiner ejemplifica la perfecta combinación de la oralidad y la inmediatez del lenguaje cinematográfico con un ejemplo que también ayuda a concebir el puente cultural entre Homero y Logue con la ayuda del lenguaje de Chapman (2002: 4):

At their finest, the criteria of orality and the cinematographic fuse perfectly. Pope's rendering of the campfires in *Iliad* VIII, 53-65, is justly famous:

«The Troops exulting sate in order round,
and beaming Fires illumin'd all the Ground.
As when the Moon, refulgent Lamp of Night!
O'er Heav'ns clear Azure spreads her sacred Light,
When not a Breath disturbs the deep Serene;
And not a Cloud o'ercasts the solemn Scene;
Around her Throne the vivid Planets roll,
And Stars unnumber'd gild the glowing Pole . . . ».

Logue's zoom-shot is more economical, but no less poignant:

«Picture the east Aegean sea by night,
And on a beach aslant its shimmering
Upwards of 50,000 men
Asleep like spoons beside their lethal Fleet.»

Así pues, el empleo de esos planos generales y picados con paneos y acercamientos a planos enteros, vehiculados a través de la imaginación de Chapman, y la insistencia en las aliteraciones («Asleep like spoons beside») y atmósferas que recrean el sonido del mar, producen un lenguaje moderno, descriptivo y nítido. La economía, que es también mímica de la oralidad, radica en esa omisión de las fogatas y de la Luna, sobreentendida en el brillo que permite divisar a los guerreros dormidos, en esa imagen de paz antitética con la «lethal Fleet». Reynolds (2011: 220) relaciona este carácter cinematográfico con lo poco que un contemporáneo necesita saber para entender tal descripción:

What resources might the average English language reader have for picturing the East Aegean? Holidays, perhaps, and television pictures; and encounters with other beaches elsewhere. The natural landscape back there in the distance of the landscape of the past is—we have to take it— something we can 'picture'. It cannot have changed: it must be the same as the landscape now.

Reynolds (2011) estudia lo que llama *epic zoom*, un recurso de acercamiento destinado a crear máxima inmediatez con transiciones entre los planos generales y planos cortos. Después de los versos iniciales (*Picture the east Aegean Sea by night*), de un plano distante, se hace un *zoom* a la entrada en escena de Aquiles, que se acerca al mar y se dirige a su madre: «Now look along that beach, and see / (...) Split by a double-doored gate; / Then through the gate a naked a man / Run with what seems to break the speed of light / (...) Then kneel among those panes, burst into tears and say: // Mother» (Logue 2015: 9). El plano general, poco a poco, se va cortando hasta el primer plano, que debe estar muy cerca del objetivo, Aquiles, que se dirige a su madre diciendo «say», no «shout». Para oír estas palabras, como oyentes, debemos estar muy cerca. Reynolds (2011: 221) apunta cómo estos imperativos buscan crear intimidad con el oyente, como si este se encontrara presente en el mundo ficcional:

The sequence of verbs in the passage suggests an even more intimate association: 'Picture', we have been told, then 'look', 'see', 'run', 'kneel', 'burst', 'say'. The imperatives addressed to Logue's readers have morphed into verbs which, to judge from their form, might still be imperatives but which, to judge from their context, must rather be infinitives describing what we are meant to look at: see him run. Yet the hint of imperative lingers, and holds out an invitation to readers to think of themselves, too, running and kneeling and bursting into tears, and speaking with the voice of this man whom we have not yet been told is Achilles.

Así pues, el oyente de Logue se lanza a la imaginación escénica y la cercanía emocional: el imaginar («picture») y mirar («look») del oyente, el correr («run») y el arrodillarse («kneel») de Aquiles son añadidos de Logue, pero sirven para preparar la entrada de lo que sí tiene correspondencia textual: el «Mother» corresponde al griego 'μήτηρ' de Homero, «burst into tears» equivale a 'δακρύσας'. De esta manera, Logue cita por primera vez la *Iliada* en el momento en que cita a Aquiles (Reynolds 2011: 222). Y así como en este momento Logue se acerca al texto y a la escena, luego se vuelve alejar del texto para volver a planos más generales de su propia cosecha, de forma que puede apreciarse una intención general de proporcionar un marco cinematográfico para el material iliádico. Para Reynolds, así como los *Cantos* de Pound son poesía que incluye historia, *War Music* de Logue es poesía que incluye traducción.

Maxwell afirma que el constante cambio de perspectiva y focalización, la fluidez de la cámara podría desorientar al lector (2015: 43-44). Funciona muy bien cuando presenta imágenes a vista de pájaro o relaciones espaciales, pero cuando pasa de un personaje a otro y se cambia de narrador o de tiempo verbal se pueden perder las referencias. Gibson (2009: 53) menciona esta cualidad cinemática en relación con la inmediatez:

People often use the word «cinematic» when describing his *Iliad*, as the poetry is rich with sweeping aerials, quick cuts, mental close-ups, and striking sound effects that portray Logue's violent Ilium with heart-stabbing immediacy. As one reviewer wrote, «Logue makes [Homer's poetry] leap, twist, and revel in its sprays of blood.»

Graziosi y Greenwood inciden en esta idea (2007: 10):

Film, for example, has transformed the way in which modern readers envisage ancient epic: by now, the notion that 'Homer is cinematic' has become a standard trope of

scholarship. The concept of classical reception is shaped by the shifting relationship between classics and modern media.

Una de las claves del efecto literario épico de Logue, vivo y dinámico, es el contraste entre primeros planos y tomas panorámicas. Logue es consciente de ello (Reynolds 2011: 225) y los primeros planos están en línea con la interpretación de Auerbach (2014: 9-30) de la épica homérica en general: todo en Homero son primeros planos. Logue, para enfatizar esos primeros planos homéricos, los enmarca en tomas panorámicas que luego centra mediante el acercamiento épico que describe Reynolds.

Las imágenes fotográficas a veces son estáticas, como cuando se compara el ejército como una foto en sepia de Galípoli. Hasta tal punto lo visual es trascendental para lograr la inmediatez, que en ciertos pasajes de «Cold Calls», la última entrega de *War Music*, el narrador se convierte en un fotógrafo periodista inmerso en la acción, como bien apunta Greenwood (2007: 161). Cuando Nyro es decapitado, el periodista viaja instantáneamente a otro lugar, donde su madre desconsolada se arranca las uñas arañándose el rostro, el cuello y el pecho y sangrando llora mientras clama por venganza. Entonces el fotógrafo, cual fotógrafo de Vietnam, puede presumir de la foto que ha tomado de la madre, que describe toda la situación (Logue 2015: 188):

I saw her running around.
I took the photograph.
It summed the situation up.
He was her son.
They put it out in colour. Right?
My picture went around the world.'

En este caso, el narrador se contagia de la necesidad de fama inmortal de los héroes iliádicos y también imita, no sin ironía, al poeta de la *Iliada*, quien adquiere fama por los hechos gloriosos pero efímeros de los que informa para darles pervivencia: hay una mutua búsqueda de la fama en la apropiación de la experiencia que queda plasmada en esta incursión en lo visual, coherente con todo el tratamiento cinematográfico con el que Logue busca reconstruir la inmediatez de la *Iliada*.

Como hemos visto, muchos críticos mencionan los rasgos cinematográficos de *War Music* como una técnica clave de su estilo narrativo: paneos, acercamientos, fotografía y el poema como guion. Esta utilización del cine es muy variable y además apela a más de un género, manipulando la técnica narrativa de varias maneras, no solamente con los recursos de las películas bélicas contemporáneas, sino también los del cine mudo que, en opinión de Greenwood (2007: 161) se evoca por exceso de ruido (Logue 2015: 175): «The noise they make while fighting is so loud / That what you see is like a silent film». Puede rastrearse también un parecido con el cine de Kurosawa, que pinta las batallas campales ralentizadas e insonorizadas por mímica del ensordecimiento, en el encuentro de los opuestos.

Toda la dimensión visual y cinematográfica de los poemas de Logue es paralela al cultivo de lo sonoro que he descrito al tratar la auralidad. Ambas están basadas en características presentes en Homero, pero se apartan de él en su concreción, puesto que esta depende del receptor contemporáneo. Los recursos fonofonológicos de Logue no son los mismos que los de Homero,

pero cumplen una función similar. Los recursos visuales tampoco son los mismos, pero sirven al mismo propósito: con su nitidez y elocuencia, dejar una huella en la memoria. Ambos son rasgos que Greenwood (2007: 163) describe como similitud en la diferencia y relaciona la postura de otros críticos que estudian el uso de la cámara en la literatura:

Although the medium of film is completely alien to Homeric epic, film syntax proves extremely apt for clarifying aspects of the techniques and perspectives of narration in the *Iliad*, such as the gods' eye view, or the way in which the narrative pans from the view down on the plain to the gaze of a spectator on the wall of Troy, or vice versa. Many scholars have constructed analogies between the voice of the epic narrator and the camera. Writing about medieval epic, Suzanne Fleischmann observes that: 'the primary building block of narrative—the event—is typically fragmented into its constituent acts, which are not narrated but described, as if seen through the lens of a video camera.' Scholarship on Homer is increasingly likely to avail itself of film in order to illustrate devices of plot and narrative. For example, in his study of the classical plot in Western narrative, Nick Lowe uses cinematic terms and techniques such as 'montage', 'flashback', 'fill-in', 'scening', and 'cuts' to illustrate the *Iliad*'s radically economical approach to plot.

Es conocida la teoría por la que el verso y otros recursos fonofonológicos como la rima ayudan a la memoria y que los textos, especialmente de culturas predominantemente orales, se valen de estos recursos para procurar la pervivencia de sus bienes culturales más preciados (Ong 2012). Todo texto que posea regularidades y coincidencias en la plano sonoro se recordará mejor que uno que no las tenga. Ahora bien, esta finalidad mnémica se alcanza no solo mediante recursos fonofonológicos, sino también mediante estrategias semánticas y recursos que involucran el significado. Minchin (2001), en el cuarto capítulo de *Homer and the Resources of Memory*, explica que la memoria del narrador homérico es sumamente visual y que todos los recursos orientados a crear hitos en la memoria son esenciales en él. En la *Odisea*, la presencia de referentes de características visuales extremas, o extraordinarios, como el Cíclope, con su enormidad y su salvajismo, contribuye a ordenar en torno a ellos la narración improvisada. Asimismo, los símiles, la comparación entre lo distante que se quiere hacer cercano y lo natural o cotidiano, desempeñan un papel fundamental en la capacidad del rapsodo para recitar y del público para cultivar su expectativa. Logue, en su línea de similitud en la diferencia, también emplea símiles poderosamente visuales, aunque en menor proporción que Homero, y tiene una estrategia comunicativa que cultiva los estímulos sensoriales como herramienta de la memoria, con un añadido: sus símiles son imperativos, apelativos, por lo que maximizan la creación de la intimidad con el receptor. Para el refuerzo de la memoria, es esencial la evocación de conocimientos comunes, que además involucran al receptor, lo halagan y lo hacen sentirse conocedor de la realidad narrada, potenciando su respuesta afectiva. Este es otro caso en que los descubrimientos académicos sobre Homero y la génesis arcaica de sus poemas parecen ser coherentes con la interpretación que Logue hace de ellos.

El estilo apelativo de Logue va mucho más allá de la invitación a contemplar e imaginar que describe Underwood (1998: 65): en *War Music* las órdenes al lector le piden no solo visión y pensamiento, sino movimiento, lo cual transporta al receptor de la comodidad de su asiento a la

llanura de Troya con imperativos y apóstrofes constantes a un receptor que no solo observa, y está presente en la batalla, sino que, increíblemente, toma parte en ella (Logue 2015: 166-167):

Slip into the fighting
(...)
Go left along the ridge. Beneath,
Greek chariots at speed. Their upcurled dust.
Go low along the battle's seam.
Its suddenly up-angled masks.
Heading 2000 Greeks Thoal of Calydon
A spear in one a banner in his other hand
Has pinched Sarpédon's Lycians in a loop.
Drop into it.
Noise so clamorous it sucks.
You rush your pressed-flower hackles
To the perimeter.
And here it comes:
That unpremeditated joy as you
— The Uzi shuddering warm against your hip
Happy in danger in a dangerous place
Yourself another self you found at Troy —
Squeeze nickel through that rush of Greekoid scum!
Oh wonderful, most wonderful, and then again more wonderful
A bond no word or lack of words can break,
Love above love!

La inmersión del receptor en este punto va mucho más allá de la inmediatez; es absoluta: no solo observa, no solo está presente, no solo toma acción, violenta, sanguinaria; sino que incluso siente en vivo y en directo —pues se emplea el tiempo presente— ese sadismo extático, orgásmico de la adrenalina en la batalla. Logue invita al lector a un gesto de empatía radical con el guerrero troyano, pero además su empatía se dirige al receptor contemporáneo y el drama de la guerra actual; de ahí el anacronismo de la ametralladora Uzi, de ahí la escena cinematográfica que evoca la acción bélica del Golfo o Vietnam, la psicopatía del traumatizado en batalla. Es imposible hablar de una combinación más potente de inmediatez y estilización. Las características de Homero no solo están rescatadas, sino potenciadas hasta sus últimas consecuencias.

La inmediatez cinematográfica, como he mencionado antes, se mezcla con el frecuente giro de los acontecimientos al tiempo presente, como en el duelo entre Paris y Menelao (Logue 2015: 120), en que los gritos de la tropa ('Yes!') sirven como un eco de las acciones, lo cual entreteje una atmósfera sonora que involucra a la audiencia y sus reacciones en la narración de los hechos:

And

—'Yes!'—

Cried the Greeks, but by that time
Their hero has done more than hurl his own, and

—‘Yes!’—

He is running under it, as fast as it, and

—‘Yes!’—

As the 18-inch head hits fair Paris' shield
And knocks him backwards through the air
(Bent like a gangster in his barber's chair)
Then thrusts on through that round
And pins it, plus his sword arm, to the sand,
The Greek is over him, sword high, and screaming:

‘Now you believe me! Now you understand me!’

A diferencia de Pope, que al traducir a Homero reducía su particularidad, Logue, en la estela de Pound, intensifica, destaca los detalles y, si es necesario, los inventa, y echando mano de imágenes del lenguaje del cine, en este caso. Como apunta Reynolds (2011: 227), en esta escena la imagen del gángster en su silla de peluquero está tomada de *El Padrino*, de Scorsese (1972) y, aunque menos específicas, la carrera de Menelao y su lanzamiento de la lanza, así como su postura inminente sobre el postrado Paris tienen una cualidad fílmica innegable. Ahora bien, a diferencia del cine, en el poema de Logue los oyentes internos (la tropa griega), que podemos identificar con los receptores actuales de los que se hacen eco, están absolutamente involucrados y siguen tan de cerca y con tanta atención los hechos que la interpretación inevitable es que se trata de algo vívido y atractivo a lo que merece prestarse atención por completo, en el sumun de la inmediatez. El uso de la primera persona plural, *Us*, de este narrador ocasional, favorece esta interpretación y combina con este *zoom*, este acercamiento a los hechos para verlos lo más de cerca posible y de alguna manera participar en ellos, lo cual lleva a la siguiente consideración: ¿queremos participar de esta violencia, en esta brutal carnicería, en verdad queremos pasar de cómodos oyentes a soldados presentes en la batalla? Hay, pues, una relación entre la inmediatez absoluta y la sublimación de la violencia como efecto pragmático de la épica a la que me he referido anteriormente. ¿Cómo se logra esta inmediatez? Mediante una carnada atractiva, es decir, el vínculo con el mundo contemporáneo (la referencias al cine, por ejemplo), la comparación con lo familiar, para luego ser arrastrados hasta el pleno contacto con la violenta realidad, con ese mundo presente, narrado en presente, que casi podemos tocar y en el que podemos incluso participar, como en el citado ejemplo de la Uzi (Logue 2015: 166-167).

El presente contrasta con el pasado: hace palpable, inmediato, lo que vemos, como en el cine. Los acontecimientos ocurren delante de nuestros ojos y esto guarda relación con la utilización del narrador que interpela al oyente, invitándolo a imaginar: le está diciendo «esto es tan real, lo tienes tan en tus narices que ¿cómo no lo vas a ver?» Logue utiliza los tiempos verbales con maestría para llamar nuestra atención sobre lo espectacular: el presente vivo, dramático, quiebra

la irrealidad del pasado para resaltar lo grandioso y lo importante, multiplicando el efecto épico de lo narrado.

Esta es una característica que Logue conserva de Homero. En palabras de una de las voces de la crítica literaria más importantes del siglo pasado (Auerbach 2014: 10): «Mas Homero (...) no conoce ningún segundo plano. Lo que él nos relata es siempre presente, y llena por completo la escena y la conciencia». Graziosi y Greenwood (2007: 12) señalan este mecanismo de acercamiento a través de diversos recursos, en el que participan tanto el uso del tiempo presente como las apelaciones directas al lector y los anacronismos, sirven de punto de apoyo para salvar las distancias culturales:

From the point of view of the earliest Homeric audiences, the Homeric epics were already set in a distant past that could be known only with the help of the Muse. Various other means, apart from direct dialogue with the Muses, can be used to bring the past into the present: a focus on (contingent) coincidence, the ellipsis of time, and a reliance on the present tense. For example, in his ongoing versions of Homer's *Iliad*, Christopher Logue uses the vivid present tense and second-person addresses, while at the same time mediating the distance between past and present through multiple historical contexts including the Napoleonic Wars, the World Wars, and the Cold War.

Este empleo de técnicas cinematográficas al que me he referido y que menciona Underwood (1998: 66) se explica en términos de realidad cultural y de la manera en que la literatura funciona en una época determinada. En nuestros tiempos, el cine y la televisión son partes de nuestra realidad cultural de un modo quizá mayor a la propia literatura, y ciertamente en mucho mayor medida que para los traductores anteriores a Logue, para quienes el cine y la televisión eran realidades todavía incipientes y no tan presentes en la vida cotidiana. Para Logue, que vivió en su juventud el auge de Hollywood, el cine es un competidor desafiante, una lengua que debe hablar para llegar a sus contemporáneos y esto tiene relación con la postura de Lefevre y Bassnett (1990: 9-10):

Literature reaches those who are not its professional students much more by the way of the «images» constructed of it in translations, but even more in anthologies, commentaries, histories and, occasionally, critical journals, than it does so by means of «originals», however venerable they may be... What impacts most on members of a culture, we suggest, is the «image» of a work of literature, not its «reality», not the text that is still sacrosanct only in literature.

La postura filmográfica invade el mundo de metáforas de Logue hasta tal punto que cuando Guppy le pregunta qué le falta para terminar *War Music* y el poeta responde que financiación, su explicación, no exenta de humor, es la de alguien que concibe la creación cultural como una producción cinematográfica (1993):

I know it sounds a bit pretentious to talk about financing a poem, yet in some ways it resembles a movie. I have a cast of fifty thousand: fifteen major characters, twenty-five subsidiary characters, and two superheroes. And this excludes Helen, who is the most beautiful woman who has ever lived and a consideration all of her own. But I have received considerable support and have saved enough to finish books three and

four. Homer teaches you that it is a mistake to expect too much or to think too far ahead.

Como bien señala Reynolds, las cualidades cinemáticas de *War Music* se remontan al primer proyecto radial de Logue basado en la *Iliada*, la lucha con el río Escamandro, que no ha sido incluido en el conjunto de *War Music* y que se titula 'From Book XXI of Homer's Iliad', incluido en *Selected Poems*. En este poema, Logue ya emplea los dominantes y casi autoritarios imperativos que lo caracterizan y también los recursos cinematográficos. Reynolds cita y comenta el siguiente pasaje (2011: 224):

He beat it

With the palm of his free hand, sliced at it,
At the whorled ligaments of water, yes, sliced at
them, Ah!—
There, there—there, and—there—such hatred,
Scamander had not thought, the woman Prince,
Scamander had not thought, and now, slice, slice,
Scamander could not hold the Greek!

This writing feels 'cinematic' because of its visual intensity; and because the past-tense narrative is ambushed by movement which is vividly enacted by the dashes, italics, and repetitions, and which butts into the present tense as though it is something we can see (the time warps are created by 'yes', 'Ah!', 'now'). But of course we cannot see it. '.

Estas irrupciones del presente en el pasado, estos deícticos que implican la existencia de una realidad que casi se puede tocar, son ventanas de inmediatez, para mantener la atención del lector y hacer mucho más vívida y visual la narración. Como señala Hardwick (2007: 70), los efectos de la reescritura de materiales homéricos en la lírica, el drama y la novela posmoderna parecen alinearse con las investigaciones recientes sobre aspectos lingüísticos y estructurales de los textos homéricos. El presagio, la anticipación en los poemas, permite la coexistencia de puntos de vista del pasado, del presente y del futuro, que se mezclan. Teniendo en cuenta que el tiempo y la temporalidad, como hemos visto, son aspectos cruciales de la referencia, la epopeya homérica está mucho más interesada en colocar su presente como un momento de activación del pasado que en ubicar los acontecimientos épicos en el tiempo. El presente es el futuro del pasado y la narración homérica, a diferencia de la historiografía, emplea un presente cuyo ahora es su propio presente narrativo.

4.6.4.3.2. Estilización: repeticiones formulars, epítetos y símiles

Una de las maneras que tiene Logue de recrear, muy ocasionalmente, las repeticiones formulars homéricas es la acción de los dioses, por ejemplo cuando Apolo cumple las órdenes de Zeus: la descripción de su acción repite literalmente las órdenes del padre de los dioses, de modo que su autoridad queda enfatizada junto con la eficacia extraordinaria de Apolo como sirviente suyo. La repetición es homérica, pero emplearla para lograr un efecto literario como este no lo es. Zeus quiere proteger el cuerpo de su hijo caído Sarpedón (Logue 2015: 244):

And God turned to Apollo, saying:
 ‘Mousegod, take my Sarpedon out of range
 And clarify his wounds with mountain water.
 Moisten his body with tinctures of white myrrh
 And violet iodine; and when these chrisms dry
 Fold him in miniver that never wears
 And lints that never fade,
 And call My two blind footmen, Sleep and Death,
 To carry him to Lycia by Taurus,
 Where, playing stone chimes and tambourines,
 The Lycians will consecrate his death,
 Before whose memory the stones shall fade.’

And Apollo took Sarpedon out of range
 And clarify his wounds with mountain water;
 Moistened his body with tinctures of white myrrh
 And violet iodine; and when these chrisms dried
 He folded him in miniver and lints
 That never wears, that never fade,
 And called God’s two blind footmen, Sleep and Death,
 Who carried him
 Before whose memory the stones shall fade
 to Lycia by Taurus.

Hemos visto que Logue evita las características homéricas que no considera plenamente expresivas en el marco de la poesía actual. La práctica desaparición de los epítetos formulars es un buen ejemplo, pues las pocas veces que aparecen implican una reconstrucción del texto homérico con una vuelta de tuerca añadida, o desde una mayor distancia, o a través de un filtro que les restituye la relevancia y una función estética.

A diferencia de la *Iliada* de Homero, en la que los epítetos son parte del estilo formular y que en ocasiones, por muy inapropiados semánticamente que fueran, se incluían en, pues servían para llenar el verso, la *Iliada* de Logue emplea una adjetivación intencionada, llena de propósitos estéticos. Sí que se repiten algunos títulos, como *King* y *Lord* para Agamenón, que también es *Paramount*; o *Prince* para Héctor. Son mucho más frecuentes y expresivos en los parlamentos de los personajes, muchas veces con intención burlesca o irónica: «Cock Paris» (2015: 20) alude al inmoderado apetito sexual del troyano; «world-class Achilles» (2015: 22) pinta irónicamente al héroe como un excelso deportista de la batalla; «Cuntstruck Agamemnon» se burla soezmente de los bajos motivos por los que el rey habría requisado a Briseida.

La descripción de Hera como «Heaven’s creamy queen» es una mezcla genial de dos epítetos homéricos que están presentes en ausencia (Greenwood 2007: 171), pues reúne «ox-eyed» (*boöpis*) y «white armed» (*leukólenos*) a través de la blancura de la leche, que remite a los bóvidos y que permite evitar la incómoda y falta de sentido descripción de Hera como «la de ojos de vaca», habitual en las traducciones de la *Iliada*, y al mismo tiempo evoca la suavidad y blancura perfecta que debe tener la reina del Olimpo. Logue puede evocar el lenguaje homérico sin traducirlo en términos estrictos.

Como he mostrado, en general Logue prescinde de las fórmulas y escenas típicas, pero hay algún caso en que reaparecen, siempre reelaboradas. Underwood (1998: 65-66) describe el impresionismo verbal con el que Logue sustituye la fórmula «aurora de rosáceos dedos» para recrear la atmósfera del amanecer, pero con un ancla muy leve en el texto de Homero (2015: 279):

Rat.
Pearl.
Onion.
Honey.
These colours came before the sun
Lifted above the ocean
Bringing light
Alike to mortals and immortals.

Es el receptor el que debe imaginar la aurora a partir de esa paleta de colores progresivos que aceleran de la noche al amanecer, de la misma forma en que, con su extrema complicidad e implicación, debe aceptar las invitaciones de Logue a imaginar, ver, captar la atmósfera y ver la acción como quien asiste a una función cinematográfica. El poeta se vale de imperativos con verbos de visión e imaginación, como «See if you can imagine how it looked» (Logue 2015: 237), pero también de algunos puramente cinematográficos que indican el movimiento y el acercamiento de la cámara, como «Cut to the strip between the rampart and the ditch» (Logue 2015: 228). En términos ilocutivos, esta forma de dirigirse al lector es directiva, pero se encuentra desrealizada por mimesis funcional (Schaeffer 1996: 72).

Los símiles homéricos tienen características bastante definidas que se han prolongado en la poesía de Virgilio, Dante, Tasso, Milton, hasta Tennyson y Philip Pullman. En general, son extensos, se corresponden muy estrictamente a los hechos narrados, contienen detalles y ornamentos propios generados por digresión y su temática bebe del mundo familiar y cotidiano de los oyentes en lugar del mundo distante de los acontecimientos narrados. Sin embargo, no son las características más habituales las que los poetas contemporáneos han asimilado o contestado en reescrituras, sino las particularidades que hacen que Homero a veces no sea tan homérico (Taplin 2007: 177).

Los símiles funcionan más por diferencia que por similitud y buena parte de las digresiones que contienen apuntan al énfasis de la diferencia. Una vez que la similitud está debidamente anclada, son las diferencias de esa digresión las que tienen más poder expresivo. En el canto XXII de la *Iliada*, cuando Aquiles persigue a Héctor en torno a los muros de Troya, la persecución se compara a una carrera en unos juegos, lo cual desemboca en una digresión que aporta muchos detalles sobre la actitud de los espectadores y la valía de los premios. Toda esta información funciona para acentuar el contraste y las faltas de correspondencia, que apuntan a la dramática situación de la guerra frente a los tiempos de paz. Como indica acertadamente Taplin (2007: 178), cada símil es un desafío para el oyente, que debe esforzarse por encontrar los parecidos y las diferencias, las tensiones, cuyo efecto estético es mayor en la medida en que la interpretación se deja enteramente al receptor: Homero no indica nunca qué significan las diferencias, las partes

no correspondientes del símil; Logue, tampoco. Y esto es precisamente lo que mantiene vivo el poder expresivo de este recurso.

Con algunas excepciones, los símiles homéricos no son específicamente propios del mundo del receptor, sino más bien de temática muy universal, frecuentemente afín a la naturaleza, y que podría entenderse en muchas épocas diferentes, incluso en nuestros tiempos. Este carácter accesible es un paradigma fundamental de la coexistencia en Homero de similitud y diferencia, que constituye un principio articulador de su poder expresivo. El mundo heroico al que se refiere tiene diferencias con el mundo o mundos de sus oyentes, pero también hay similitudes, que los símiles encauzan (Taplin 2007: 178-179). En *War Music* el mundo de los símiles varía un poco más: echa mano de la naturaleza y de referentes que podrían ser universales como también de elementos propios de tiempos y culturas concretas. Esto se encuentra hasta cierto punto problematizado por el hecho de que la televisión, la educación contemporánea y la globalización han puesto al alcance de los receptores actuales referentes prácticamente infinitos. Cuando Homero se refiere a un león, extinto en tierras griegas en época de sus contemporáneos, es diferente a cuando Logue (2015: 153) dice «See an East African lion» que seguramente hemos visto en un documental o que, ya en un mundo posterior a Logue, podemos encontrar en dos segundos a través de un buscador de internet. Cabe preguntarse, pues, cuáles son los referentes que Logue presupone en sus oyentes. La respuesta es variada, pues incluye, además de los referentes de la naturaleza y los contenidos en la *Iliada*; acontecimientos históricos bélicos, principalmente del siglo XX; la religión cristiana; todo tipo de maravillas tecnológicas, principalmente medios de transporte y armas contemporáneas; un número importante de tópicos llamativos del cine, de la televisión, de la literatura y de la cultura popular en general, con un énfasis relativo, como cabría esperar, en los temas de interés para los ingleses del siglo XX; además de ciertos elementos de culturas orientales que podríamos calificar de exóticos, entre otros. Son siempre referentes llamativos, potentes, capaces de fijarse en la memoria, ya por sí mismos ya por su contraste y similitud con los narrado.

Para Taplin (2007: 179), es llamativo que en Homero no haya símiles que echen mano de otras historias mitológicas, pero esto se explica porque el pasado heroico es eso, pasado, una realidad poco real, poco nítida y poco presente, y por lo tanto inadecuada como material de comparación. Son muy raros los símiles que describen lugares específicos o remotos como fundamento de la comparación.

En Logue los símiles son abundantes. En la primera edición de la «Patrocleia», de 1962, llevaban resalte tipográfico, un rasgo que ha desaparecido en ediciones posteriores pero que atestigua la importancia de su función. Taplin (2007: 181), que estudia la cambiante actitud de Logue con respecto a Homero en su reescritura de los símiles, cuenta que en la adaptación del canto XVI, de los doce símiles de Homero, Logue recrea siete de manera muy cercana, ignora los otros cinco y añade tres de su propia cosecha, uno extraído de la maquinaria bélica de los antiguos romanos, otro sobre los lémures y un último, presente en la edición de 1962 pero desaparecido en la actual (2015), con material de una enciclopedia natural sobre la caza del tigre. Lo interesante de este último símil es que indica cuál es la fuente del conocimiento del referente: «You know from books and talking pictures». Como señala Tamplin (2007: 182), esto se aparta de la tendencia de Logue a extraer sus símiles de la tecnología moderna y describirlos como tales: «talking pictures»

parece corresponder a una descripción del cine o la televisión para quien no está familiarizado con ella, como quien considerase la escritura dibujos que hablan.

El rasgo más notable de los símiles de Logue es la referencia a realidades con ironía cronológica, pero el apóstrofo al lector y la ocasional referencia a realidades exóticas también lo son. En las entregas de 1967 y 1981, épocas de importantes viajes espaciales, se hacen más abundantes los símiles tecnológicos, que atestiguan la fascinación de Logue por los extraordinarios descubrimientos de su época, que pueden transmitir la maravilla. Si los caballos de Aquiles son como cohetes que despegan es para destacar su carácter extraordinario. Así, la aviación, la meteorología y deportes como el surf y el esquí son fuente de comparación, junto con otras maravillas contemporáneas, como el cine. Esta tendencia se acentúa en la entrega de 2003, «All Day Permanent Red», que echa mano de centrales eléctricas y micrófonos, junto con la extensión de imágenes tomadas de la televisión (estadios y eventos deportivos, documentales sobre la naturaleza salvaje), una fuente esencial en la cultura popular.

Líneas arriba, al tratar la auralidad e ilustrar los recursos fonofonológicos en que se basa, cité una parte de un símil que empieza «Think of the moment when far from the land / Molested by a mile-a-minute wind / The ocean starts to roll, then rear, then roar» (2015: 165-166). Taplin (2007: 183-184) lo utiliza como ejemplo de símil paradigmático de Homero por su tema, la tormenta en el mar, pero con las particularidades tecnológicas que lo caracterizan («300,000 plunging tons of aircraft carrier»). Completo el símil con su segundo término (Logue 2015: 166):

Just as those waves
Grown closer as they mount the continental shelf
Lift into breakers scoop the blue and then
Smother the glistening shingle
Such is the fury of the Greeks
That as the armies joined
No Trojan lord or less can hold his ground, and
Hapless as plane-crash bodies tossed ashore
Still belted in their seats
Are thrust down-slope.

Taplin (2007: 184) encuentra en este símil una combinación de similitud y diferencia profundamente homérica: los guerreros de ambos bandos se atacan voluntariamente los unos a los otros con la fuerza de un oleaje de tormenta —hasta ahí la similitud—, pero también son como víctimas colaterales, involuntarias de una fuerza escondida, como las que producen máquinas fuera de control como las de un avión accidentado, uno de los accidentes de pesadilla más mortales que ocurren en nuestros tiempos. La guerra de Troya se hace nítida, en toda su complejidad, a partir del cultivo de la similitud en la diferencia.

Los símiles, de los que ya he mostrado algunos ejemplos, están presentes en Logue casi siempre reelaborados. Una de las formas de reelaboración es el giro irónico, como este en que hay autoironía sobre las capacidades del propio símil para describir lo que debe describir. Cuando los griegos cruzan el Escamandro, Logue echa mano de un anacronismo de imaginario fílmico del Lejano Oeste, pero los términos de la similitud son abiertamente aproximados, sin la intención de precisión de Homero (Logue 2015: 199):

Recall those sequences
 When horsemen ride out of the trees and down into a stream
 Somewhere in Kansas or Missouri, say.
 So — save they were thousands, mostly on foot — the Greeks
 Into Scamander's ford.

Este pasaje puede entenderse como un comentario metapoético sobre la capacidad del símil para acercar la realidad, pues expone sus propias limitaciones con elementos que excusan su imprecisión, como «say» y «save». En el imaginario de Logue, en tanto repertorio, no hay mejor opción que esta, pero el propio Logue, a pesar de reconocer su relativa falta de similitud, la usa. Lo único que queda de la comparación es el acto de cruzar el vado de un río, porque todo lo demás es diferente: troyanos en lugar de estadounidenses, soldados a pie en lugar de jinetes, la llanura de Troya en lugar de Kansas o Misuri, miles en lugar de docenas. Podría detectarse una queja subyacente sobre la capacidad del recurso para lograr su cometido, aparejada a la obligatoriedad relativa de tal uso.

Wills (1997: xv), que coincide con Taplin (2007: 177-190), advierte que los símiles homéricos funcionan por un proceso de sugestión inversa, es decir, que los actos pacíficos al compararse con los guerreros producen una sensación de discordancia de polos opuestos, y Logue replica esa misma estrategia al comparar, por ejemplo en un símil ya citado (Logue 2015: 243) el golpe de las lanzas y los escudos en la distancia con el sonido de las hachas en la tala de árboles. En la muerte de Téstor (2015: 238) se emplea una comparación con la pesca, una acción mundana, cotidiana y con una técnica típica de Homero, cambiar de un símil a otro (de pescar del río a pescar de la lata):

Ahead, Patroclus braked a shade, and then,
 And gracefully as men in oilskins cast
 Fake insects over trout, he speared the boy,
 And with his hip his pivot, prised Thestor up and out
 As easily as later men detach
 A sardine from an opened tin.

Wills (1997: xv- xvi) describe el efecto combinado del símil con la técnica cinematográfica:

One escapes the din and immediacy of the scene around Sarpedon's body to see the blows, as it were, in slow motion — the effect Kurosawa achieves when a battle is slowed, its sounds suppressed, the dreamlike delirium of battle made more real by a muting and containing of its horror. Nietzsche described this effect as the recruiting of Apollo to capture a vision that Dionysus would dissolve in rending ecstasy. The similes give Apolline control to Dionysiac action.

Es importantísimo advertir el proceso de transferencia cultural que opera aquí y que replica el de Homero. Mediante los símiles, el poeta griego hacía accesibles a sus oyentes los hechos del pasado remoto, micénico, comparándolos con acciones cotidianas, contemporáneas, que pudieran comprender. Logue hace exactamente lo mismo con sus comparaciones anacrónicas y fílmicas: esa es la realidad familiar al receptor contemporáneo, que al explicitarse crea una atmósfera de cómplice intimidad.

Si combinamos el objetivo performativo de la poesía de Logue y las características apelativas del símil (p. ej., «Recall those sequences») vemos cómo se busca implicar al lector echando mano de sus recuerdos, de su experiencia, del marco cultural compartido, de lo que le es familiar («Kansas or Missouri»). De esta manera, se cultiva la intimidad entre el que recita y el oyente empleando lo cotidiano, que es una de las funciones del símil homérico particularmente bien desarrolladas en Logue. Las líneas de blanco como marcadores del ritmo combinadas con estos imperativos implicadores («Picture», «Try to recall», etc.) sustituyen a los marcadores homéricos del símil *Como..., así como... de la misma manera...* que en las recitaciones originales seguramente venían también enmarcados entre pausas y que son indicadores performativos, marcas de una forma de lectura determinada. Los símiles constituyen una invitación a la intimidad desde una perspectiva de la traducción de la experiencia, como si Homero dijera: «para que comprendas y captes toda la dimensión de este hecho épico y distante en el tiempo, te mostraré algo cotidiano, familiar». No debemos olvidar que los acontecimientos narrados en la *Iliada* se percibían por los contemporáneos de Homero como algo muy remoto. Estos remansos de comparación, que apelan a la experiencia del oyente, son también sumamente retóricos, en el sentido de que buscan que el receptor se sienta conocedor, perceptivo, experto en lo que le cuentan; eran algo esperado por el oyente, porque evocaban la experiencia compartida entre enunciador y receptor, y por lo tanto, en Homero, estos marcadores de símil ya se percibían como algo codificado, que alertaba del paréntesis que venía después, que eran un gancho para seguir prestando atención. Logue, a su manera apelativa, implicadora, les da nueva vida recurriendo a una nueva familiaridad, a una eliminación de distancias que está en la esencia misma de la traducción funcional.

4.6.4.4. La intención vehicular de Logue: impacto, empatía y efecto estético

Aunque las adaptaciones y las traducciones funcionales difieran en su funcionalidad (aquellas son heterofuncionales; estas, homofuncionales) comparten la intención vehicular, es decir, el afán, por delante de cualquier otro, de proporcionar un medio textual para comprender y poder responder afectiva e intelectualmente a la obra original. En este punto, podemos empezar por el subtítulo de la obra: «An account of Homer's *Iliad*». *Account* no es lo mismo que *translation*. El mismo Logue lo explica en el prólogo de los primeros libros (1997: vii-viii):

Rather than a translation in the accepted sense of the word, I was writing what I hoped would turn out to be a poem in English dependent upon whatever, through reading and through conversation, I could guess about a small part of the *Iliad*, a poem whose composition is reckoned to have preceded the beginnings of our own written language by fifteen centuries.

Si nos fijamos en los subtítulos de *War Music* en su historia editorial, veremos que hay un tránsito hacia descripciones menos comprometidas textualmente: de *adapted by* y *translated by* de los años sesenta a *an account*, de los años ochenta en adelante. Logue en privado se refería a su *War Music* como «my Homer poems», con ese fuerte tono de apropiación, pero en público optaba por la más aséptica «an account». Como señala Greenwood (150-151), Logue ha ido variando la retórica de su proyecto de adaptación. En la cubierta de la edición del libro XVIII en 1962, era *Book XVI of Homer's Iliad adapted by Christopher Logue*, que por dentro daba un pasito hacia la libertad: *Book*

16 of *Homer's Iliad freely adapted into English by Christopher Logue*. En 1967, la edición de Pax reza *Book XIX of The Iliad translated by Christopher Logue*, y solo a partir de 1981 opta por «an account of Books...». Sin embargo, esta variación no revela un cambio significativo del autor con respecto a su proyecto, sino el descubrimiento de una estrategia retórica de defensa de su obra desde la ambigüedad de autoproclamación, ya que bajo la etiqueta de *translation* habría podido ser objeto de mucho más feroces ataques del mundo académico.

Como ha notado Greenwood (2007: 145), el objetivo de *War Music* siempre ha sido el de una traducción intralingüística, que está basado en lo funcional, en el *impact*, no en el texto, con un énfasis en los efectos sonoros, en la línea de lo que he mencionado sobre la auralidad y su consecuencia es otra vez la inmediatez:

Logue's account of the *Iliad* aims to bring its audiences closer to the world of Homeric epic by recreating the impact of reading Homer as poetry. Through the combined use of cinematic techniques and poetic sound effects, the action of the *Iliad* is brought up close in full volume.

También George Steiner se refiere a a Logue como alguien que ha dado voz al impacto de la poesía homérica (2002: 5):

In Logue's work, the translator surpasses the poet (...) This is a paradoxical but not altogether rare case. Picturing the «welded cortex» of Achilles' helmet, Logue writes:

«Though it is noon, the helmet screams against the light;
Scratches the eye; so violent it can be seen
Across three thousand years.»

No classical scholar, no critic, has voiced more concisely the lasting impact of Homer. In that presence «across three thousand years», Logue's *imitatio* will have its proud place. One must hope that *War Music* is indeed work in progress. When it is at full strength, it may prove incomparable.

George Steiner (1992: 370) califica de licenciosa la versión de Logue, pero reconoce su carácter de traducción y, al mismo tiempo la potencia de su efecto: «numbly powerful». Shusha Guppy, en la entrevista que le hace a Logue en 1993, recoge dos opiniones aparentemente contrapuestas sobre esta traducción, pero que para esta demostración son coherentes: la de George Steiner, que ha calificado *War Music* como «a work of genius . . . the most magnificent act of translation going on in the English language at the moment»; y la de Louis MacNeice que la describió como «not a translation but a remarkable achievement of empathy». Esta palabra, *empathy*, es clave, porque es precisamente el eje de la equivalencia funcional que estoy describiendo: Logue se ha puesto mejor que nadie en la piel del receptor contemporáneo y ha puesto el artefacto textual al servicio de darle un efecto satisfactorio.

En el prólogo de los primeros libros de *War Music*, Logue enfatiza la palabra *efecto* como la clave de su proceso de traducción, encaminado a producir obras que se lean por sí mismas (1997: viii):

My reading on the subject of translation had produced at least one important opinion: «we must try its effect as an English poem,» Boswell reports Johnson as saying: «that is the way to judge of the merit of a translation».

Logue se distancia de la escuela de la traducción más académica, basada en la fidelidad textual, y se acerca a Homero como un poeta frente a otro poeta, negando ocupar un escalón más bajo o subordinado en la escala de la autoría, como se entiende tradicionalmente el papel de los traductores. Logue busca restaurar el efecto de la *Iliada* como poema pleno, independiente, de pleno de derecho. También recoge Guppy la búsqueda del efecto estético como eje de la traducción, como fundamento de toda transformación (1993): «One thing I learnt from writing verse at length is that you must study novelists. You have to keep your eye out for simple things like avoiding physical disparities, varying simple actions, using repetitions rather less lavishly than Homer does while aiming for a similar effect».

En esta parte de la entrevista de Guppy (1993) se hace patente que la postura es fundamentalmente traslaticia:

I want to write a dramatic poem in English that is dependent on the *Iliad*, and yet that will revitalize narrative verse. As I said, I have learned what I think the *Iliad* is from translations and essays by scholars, historians, anthropologists, and archaeologists. I aim to make my Homer poem true to my idea of the *Iliad*. To this end I have written new scenes and introduced some new characters; I review some of Homer's characters to get at what is there and to make explicit the thoughts present in Homer's work. To make the work readable. This means the expansion of some scenes and the removal of others.

When all is said and done my Homer poem remains easily identifiable as a work dependent on the *Iliad*. There is no deception. How can there be? As Vergil said, it is easier to rob Hercules of his club than Homer of a single line. But I think I know how to make the *Iliad's* voices come alive and how to keep the action on the move. It is a legitimate hope, though it may be in vain. To cheer myself up, I associate my work with parts of Chaucer's, all of Tyndale's—hoping to avoid his fate—and with some of Jonson's, Pope's, Dr. Johnson's, Fitzgerald's, Pound's, Waley's, and Garioch's. With the exception of Tyndale, all these chaps composed poems in English dependent on poems in other languages. Sometimes they knew those languages, sometimes not.

Garry Wills (1997: xi-xix) contrasta la función de los traductores convencionales con la de los poetas traductores y confirma a Logue en la línea de Chapman y Pope. Enfatiza la necesidad de tomar libertades para alcanzar la esencia del texto fuente, la paradoja de que traicionar es la única forma de ser fiel en traducción:

Translators come and go, but it is given to few poets to bring Homer crashing into their time, like a giant trampling forests. In English, only three have done it —George Chapman, Alexander Pope, and Christopher Logue.

All three, as they say, «take liberties», but not to get away from Homer. Theirs are tremendous efforts *towards* him. Poets who cannot or will not take such risks never get near their man. They assemble dictionary equivalents, like that unoffending prosateur Richmond Lattimore, and call the result an epic.

Since Logue does not call his work a translation of Homer but an «account» of him, some think he is just offering his own Trojan story, as Chaucer and Shakespeare did in their Troilus poems. But Logue is striving to reach the essence of Homer (...).

Me interesa de esta cita la descripción de la traducción académica, prosaica, de Lattimore, como de equivalentes léxicos, porque la textual es precisamente el polo opuesto del fundamento de la equivalencia que busca Logue y que Wills resume así (1997: xix): «Great poetry. But is it Homer? Yes —all the way down, in deepening gyres, to the *Iliad's* inmost core». *War Music* es la *Iliada* pero para darnos cuenta de ello debemos llegar a un nivel de abstracción mayor, bajar a lo profundo de la espiral del significado de la *Iliada* y rescatar lo que hay en el fondo. Esto es el fundamento del giro cultural de la traducción.

La clave de la cuestión se halla en que Logue busca traducir la *Iliada*, pero no meramente al inglés, sino a la poesía inglesa, de un modo que conserve la música y las posibilidades aurales. Reynolds (2011: 223) resume muy bien la lógica de transformación que busca Logue, lo cual explica el sentido de *account*:

(...) though all the *Iliad* may be translatable into English, and indeed into English lines that look like verse, perhaps it may not, at present, all be translatable into English poetry. And so Logue also gives an 'account' in the looser sense of summary, narrative retelling, or musical performance.

El lugar de la *Iliada* de Logue debe buscarse en la intersección de dos ejes de insatisfacción: las traducciones de Fagles y Lattimore están cerca de la fidelidad textual pero lamentablemente son, en palabras de Logue, «blank-verse prose», carentes de música; las de Chapman y Pope son poesía, pero no poesía contemporánea. Fagles y Lattimore disfrazan de poesía un resultado que no tiene ni los modos, ni los recursos, ni la energía de la poesía genuina, propia de sus tiempos, y siguen teniendo sabor a traducción. Por contra, Dryden y Pope, en la *Eneida* y la *Iliada*, respectivamente, sí que consiguen resultados acordes con la poesía de sus tiempos, pero sus visiones del acto de traducción ('opening', 'passion', 'taking a view') son insuficientes para canalizar la energía del original en la idea que tiene Logue de la poesía contemporánea (Reynolds 2011: 223).

Logue tiene varias cosas en común con otros poetas traductores, como señala Reynolds (2011: 226). Se hace eco del mecanismo de abertura de Dryden por el cual es capaz de 'to get at what is there and to make explicit the thoughts present in Homer's work'. Como explica Hardwick (2004: 17), Dryden hacía una distinción entre tres tipos de traducción que puede haber influido en Logue: la metáfrasis, la paráfrasis y la imitación. La metáfrasis implicaba una transferencia palabra por palabra, verso a verso, del original. La paráfrasis se basaba no en las palabras, sino en la transferencia del sentido. La imitación, finalmente, implicaba una mayor distancia del original tanto en palabras como en sentido, en una forma más cercana a la creación de una obra nueva.

Logue, pues, va más allá del texto con el fin de hacer que las voces de la *Iliada* recobren vida, como hace Pound. Logue no es fiel a la fuente, sino a una idea de la fuente ('I aim to make my Homer poem true to my idea of the *Iliad*'), lo cual es inevitable, por muchos conocimientos filológicos que el traductor tenga, pues nadie tiene acceso a una fuente si no es a través de su

propia lectura de la misma. Logue, sin saber griego ni poder acudir a la primera fuente, ha llevado a cabo un trabajo considerable de reimaginación acudiendo a otras traducciones, a expertos, a las escansiones de Carne-Ross, empapándose del trabajo académico en torno a Homero, de modo que más que leerlo, lo conjura. En palabras de Reynolds (2011: 226) este hacer presente lo ausente «results in an ‘idea’ of Homer that is intensely visual, auditory, and energetic. Repeatedly, that imperious, mediating narrative voice zooms in on bits of action that are designed to seem vividly seen and heard in real time».

En opinión de Reynolds (2011: 230), las mejores partes de *War Music* son aquellas que tienen un fundamento más o menos directo en el texto homérico, las partes más serias y cercanas a esa abertura traslaticia que he mencionado: «What most energizes his imagination is an endeavour to translate; that is, to pursue his particular mode of the poetry of translation, zooming in on an ‘idea’ of the *Iliad* while also putting its veracity in question». Las partes más flojas son, por lo contrario, las que expanden el texto o directamente inventan. Logue disfruta con el descaro de presentar sus versos como homéricos, haciendo explícitos los pensamientos de los personajes, dándoles vida a sus palabras, estirando la diferencia con la fuente lo más posible, y tienen fuerza e intensidad dramática, una cualidad de la que carecen la mayoría de traducciones contemporáneas, pero esto lo logra solo cuando su texto conserva arraigo en pasajes homéricos. Cuando le preguntan al poeta el fundamento de sus anacronismos, su respuesta también parte de una búsqueda de equivalencia, de un acto de traslación en su línea de similitud en la diferencia (Guppy 1993):

Homer is full of anachronisms, so it seemed the natural thing to do. As far as the long similes are concerned, they also came about in what I can only call a natural way. I saw that Homer used them and so when the opportunity arose I used one too. That they were not Homer’s similes seems irrelevant to me.

Este detalle es sintomático de que Logue conocía el trabajo crítico y arqueológico que se estaba produciendo sobre los poemas de Homero, que contienen referencias a realidades muy anteriores a las épocas en que se escribieron e incluso anteriores a la época en que supuestamente ocurrió la Guerra de Troya, como el famoso casco de dientes de jabalí, y también, por supuesto, aspectos claramente posteriores. El poeta inglés lo que hace es encontrar un trasunto de esos anacronismos que sirva a sus objetivos estéticos: en este caso, implicar al lector con referencias a realidades cercanas, palpables, que tiendan un puente con el mundo homérico.

Se trata, pues, de un acto de adaptación al receptor actual, que tiene una características diferentes del original, de lo que Logue considera poético en Homero. Así como la traducción de Rieu, con sus coloquialismos tan propios de la Inglaterra de la posguerra, puede fecharse claramente, quizá también la traducción de Logue caduque y pueda asociarse a un momento de nuestra historia, a unas expectativas de recepción concretas. Nunca hay una traducción definitiva de ningún texto, sino que cada generación cambia su interpretación de los clásicos y conoce formas nuevas en que puede trasladar todo contenido que considere valioso.

Antes de analizar algunos de los aspectos culturales de esta obra, quisiera hacer un apunte respecto a la intención vehicular: esta, si bien relega las reivindicaciones ideológicas a la búsqueda de una equivalencia, no evita que los textos manifiesten, de una manera o de otra, su ideología.

El pacifista Logue, para exponer la brutalidad de la guerra, arrebató a Homero buena parte de la empatía y compasión con las víctimas y resalta la codicia, la bestialidad psicológica y física del ejercicio descarnado del poder. En Homero se aprecia un contraste entre la compasión (que se muestra, p. ej., en los cantos VI y XXIV) y la violencia, pero Logue abre una ventana a la cruda realidad subyacente a la guerra, sin adornos, en que el ejercicio del poder no se mitiga, lo cual produce una deshumanización del soldado de a pie y de las mujeres, convertidas en objetos. Logue expone los valores subyacentes al ejercicio del poder omnímodo y nos lleva a cuestionarnos la función de la épica en la perpetuación de la guerra como generadora de gloria (Hardwick 2004: 59-60). Ahora bien, estas diferencias pueden explicarse en términos de adaptación al receptor, en quien es necesario producir una extrañeza y una desproporción que aumenten la potencia expresiva del texto homérico. No obstante, algunos críticos, como Knox, han apuntado que esta intensificación puede resultar una especie de sacrilegio, porque consideran esencial y coherente la solemnidad y equilibrada seriedad moral de Homero. Para Logue, ese no es un aspecto esencial que deba rescatarse en la traducción, lo cual constituye una ruptura profunda, estética e ideológicamente (Hardwick 2004: 60-61), a pesar de la intención vehicular.

4.6.4.5. *War Music*, aspectos culturales y traducción funcional

Buena parte de las diferencias en la textualidad entre el poema de Logue y el de Homero se pueden justificar por la subordinación, central en la traducción, de las partes al todo, lo que Albaladejo (2007b: 5) explica en estos términos:

La textualidad de la obra literaria que es traducida imprime una globalidad a la interpretación que el traductor lleva a cabo, de tal modo que cualquier traducción de partes, capítulos, fragmentos u oraciones ha de estar subordinada al sentido global de la obra como texto. De igual modo, la textualidad se reproduce en la obra literaria que es resultado de la traducción, por lo que el traductor subordinará a esta cualidad global su producción de tales partes, capítulos, fragmentos y oraciones, etc. del texto traducción.

Cuando Wills menciona el empeño de Logue, acierta de lleno al mencionar los aspectos culturales como clave y explica extraordinariamente su argumento con el caso del sacrificio, comparando la traducción de Lattimore con una escena de sacrificio en Logue (1997: xi-xii):

But Logue is striving to reach the essence of Homer, including those things hardest to bring over in our culture, the things most easily jettisoned if one is inventing a contemporary entertainment (...).

Animal sacrifice is pivotal to great events in the *Iliad*. The gods must be brought into the action, by ritual procedures foreign to us:

First they drew back the victim's heads and
slaughtered them and skinned them,
And cut away the meat from the thighs and
wrapped them in fat,
Making a double fold, and laid shreds of flesh upon

them.

Lattimore printed these lines as poetry and probably thought they were. They do have the relevant animal innards. But what sacrifice *meant* to Homer is nowhere to be found in Lattimore; his lines do no work in the poem —to avert plague, or protect men in battle. We are taken nowhere near that combination of charnel-house gore and out-of-time exaltation that Walter Burckhardt or René Girard found for us in the act of sacrifice. We do not see how a bond is forged with the victim, who seems to collaborate in its own destruction, or how life spurts from death.

Logue can make his sacrifices *function* again:

The heroes filled their drinking cups with wine
Sainted with water, which is best, and sipped;
And what is them was noble, grew;
And truthfulness, with many meanings, spread
Over the slopes and through the leafy spears
As Priam thrust the knife into the white lamb's throat
(Which did not struggle very much) and pressed it down,
Into the black lamb's throat, and pressed it down,
Then, as the overlords spilt out their cups,
Lifted the pan of blood Talibios had caught,
Bright red in silver to the sun.

Las palabras que Wills destaca en cursiva son la clave de esta interpretación: *meant* y *function*. Las distancias culturales han hecho que una escena de sacrificio homérica, traducida literalmente, signifique apenas nada y no funcione poéticamente, de modo que es necesario apartarse de la búsqueda de una equivalencia textual, distanciarse de la visión académica de Lattimore, y remontarse a lo que el sacrificio *significaba* para los griegos en tiempo de Homero para hacerlo *funcionar* con nuevas palabras, que puedan conferir un efecto estético. Podríamos relacionar con ello las siguientes palabras de Albaladejo (2007b: 6) que apuntan a que el texto resultante en verdad represente al texto fuente:

Una excesiva fidelidad al texto de partida puede dar como resultado la inadecuación comunicativa en el texto de llegada, que requiere una construcción lingüística que, sin dejar de corresponder, como representación, a la obra traducida, sea adecuada a la lengua y a la cultura a la que la obra, en su traducción, es transferida.

Logue suele adaptar basándose en interpretaciones acertadas del texto homérico que tienen en cuenta fuentes secundarias, académicas y literarias. Afrodita, en dos versos que no tienen contrapartida textual en Homero, reprende a Helena con palabras fieles en el sentido e infieles en todos los demás aspectos cuando le dice «Try not to play the thankless bitch / «*Such a mistake to leave my land, my kiddywink*» (Logue 2015: 129), increpándola y ridiculizando su falsa autocompasión, con un lenguaje vivo y coloquial que hoy podemos entender perfectamente. Ella misma se ha llamado a sí misma «perra» dos veces en la *Iliada* (3.180 y 6.356), donde el narrador nunca la culpa directamente, pero en otros textos y la tradición posterior sí es así, de modo que Logue explicita, es decir, hace explícito lo que el texto fuente meramente sugiere. Logue plasma

no solamente lo que lee en Homero sobre Helena, sino buena parte de la recepción posterior sobre el personaje, cuya conducta era objeto de debate en las escuelas de retórica, tópico de la literatura y tema de obras de rétores y tragediógrafos como Isócrates, Gorgias y Eurípides (Greenwood 2007: 172).

También el tratamiento que se hace del otro ha encontrado un equivalente cultural. Para Wills (1997: xvii-xviii), en el mundo de Homero los griegos y troyanos se miran en mutua incompreensión y respeto, lo cual lleva a Logue a tomar un paso muy atrevido: tratar Troya como un país tercermundista y a los griegos como colonizadores. Logue se ampara en el exotismo y aspecto de cuento de hadas del reinado de Príamo, que tiene un harén y cincuenta hijos, de los que solo diecinueve son de Hécuba. El poeta expresa ese exotismo tratando a los troyanos como bárbaros ruidosos de exóticos cascos, que gritan y balbucean, en su primera salida al campo de batalla (Logue 2015: 91):

Think of the noise that fills the air
When autumn takes the Dnepr by the arm
And skein on skein of honking geese fly south
To give the stateless rains a miss.

So Hector's moon-horned, shouting dukes
Burst from the tunnels, down the counterslope,
And shout, shout, shout, smashed shouted shout
Backward and forth across the sky; while pace on pace
The Greeks descended from the ridge towards the strip
With blank unyielding imperturbability.

Este tratamiento de la lengua de los troyanos como un sonido ensordecedor de bocinas, que contrasta con el orden de los griegos, que se mueven como un ejército disciplinado occidental, señala estas separaciones culturales, al igual que esos cascos troyanos con cuernos de luna, de inspiración asiática. Por supuesto que en Logue los troyanos hablan inglés igual que en Homero hablaban griego y que tienen los mismos dioses, pero para Wills (1997: xviii), teniendo en cuenta que a los griegos del pasado no se les puede exigir la misma lucidez antropológica que tenemos hoy, hay constantes indicios de que Homero concebía a los troyanos como diferentes y que esas diferencias están reflejadas en *War Music*. En mi opinión, esto tiene asidero, entre otros rasgos, en los numerosos nombres deliberadamente extraños y ajenos con que Logue bautiza a sus troyanos (Anaxapart, T'lespiax, Chylabborak), que cumplen la función de restituir la extrañeza y el exotismo que los nombres troyanos ya no nos producen a los contemporáneos. También los términos con que se trata a la realeza troyana y sus aliados son reveladores, como «*Satrap*s of Thrace, of Bosphorus, / Marmarine Phrygiland and Hittite Anatolium Beyond» (2015: 102). En la misma dirección apuntan los sonidos, los decorados, los vestidos y los objetos del entorno palaciego de la acrópolis troyana, marcados por el orientalismo (Logue 2015: 104):

An arch of bells,
A tree of china bells,
Two trees of jellyfish and cowslip bells,

Al shaken soft, all shake slow,
Backed by Egyptian clarinets.
(...)
The quadraphonic ox-horns hit their note,

Este énfasis en las separaciones culturales contrasta con un aspecto en que troyanos y griegos son iguales y que coincide con lo que para Wills (1997: xviii) es la mejor muestra de que Logue conoce a Homero y transfiere los elementos culturales de la *Iliada*: los héroes al matar a otros héroes se matan a sí mismos. Aquiles mata a Aquiles al matar a Héctor, y este se mata a sí mismo al matar a Patroclo. En Logue este suicidio vehiculado es la versión contemporánea de la concatenación arcaica de *hybris*, ceguera, locura, castigo y destrucción. Cuando Patroclo afirma que oye que la muerte llama su nombre, este es Héctor, y todos los destinos de los hombres son idénticos y reversibles, y parten de que la perdición se precipita cuando se superan los propios límites.

Es posible que se critique a Logue por darle primacía a la cultura de llegada con la introducción de anacronismos que tienden un puente en la referencia, pero también es cierto que se evoca la cultura de origen de muchas maneras, como apunta Greenwood (2007: 173). Logue se hace eco, por ejemplo, de estudios recientes sobre la visión del cuerpo en la Grecia antigua y sobre el mito de la capacidad de las mujeres para soportar el dolor. Hay un interés, que se ve en buena parte de *War Music*, de resaltar las particularidades del guerrero griego frente al honor y el prestigio derivado de las posesiones y el botín, que puede explicarse también en términos de la investigación contemporánea sobre la sociedad homérica. Todo eso se aprecia en la feroz lucha por el cadáver de Patroclo. También hay un interés por explicar la lógica de la destrucción, que hilvana soberbia, ceguera, locura y castigo, propia de la tragedia, pero también presente en la muerte de Patroclo y presente en el pensamiento griego antiguo en general. También es visible el interés en las particularidades de la vida después de la muerte, la idea griega de ese mundo oscuro, desolador y semiinmaterial que se aprecia en la catábasis de la *Odisea*.

Reynolds describe muy bien cuál es el problema al que se enfrenta Logue para traducir la *Iliada* a poesía contemporánea (que él entiende bajo la poética de Pound), distinta al mismo tiempo de Fagles y Lattimore, que no son poesía, y de Dryden y Pope, que no son contemporáneas. Para ello, menciona, para empezar, un problema genérico, es decir, lo que podemos considerar poesía (2011: 223):

Logue gambles that much more vigorous rewriting may be necessary if whatever it is that counts as Homer's 'poetry', as distinct from the readily imitable elements of narrative structure and descriptive (...) is to be represented in English poetry of the late twentieth to twenty-first centuries. 'I respect translators,' he has said, 'I have no doubt that many texts can be accurately and beautifully translated.' Then comes the intransigent 'but': 'but certain texts, like poetry and some kinds of prose, have special problems'.

A continuación, Reynolds señala cuáles son específicamente los problemas que Logue busca superar, que podríamos describir como fundamentalmente culturales y genéricos (2011: 223):

For Logue, the special problems posed by the *Iliad* appear to have been: its length, its narrative continuity, its verse form, its cultural distance, and the air of solemnity that comes with classic status. In order to overcome them, he cuts and pastes, grafts in references to other texts (Shakespeare, H. D., Jacques Brel) and modern wars and the modern world (a radio telescope, a taxi). He has also, as he says, 'written new scenes and introduced some new characters'. Ezra Pound's Cantos are the authoritative, high-literary precedent for the resulting multiplicitous montage; but more immediate and active analogues for Logue were the common procedures by which written texts are adapted for radio, theatre, and film. These media, of course, are among the vehicles of the cultural changes that made Homer seem difficult to translate.

Todas estas características nuevas que Logue le impone a la *Iliada* parecen responder a una concepción del horizonte de expectativas de un receptor de una nueva cultura: el oyente no es afín a obras poéticas de la longitud de la *Iliada*, ni al verso monótono y regular, ni a la solemnidad de lo clásico, sino a un formato poundiano que permita montajes de piezas irregulares y, muy significativamente, en un lenguaje afín a los nuevos medios de la radio y el cine, productos culturales populares e influyentes en nuestros tiempos. Para verdaderamente traducir a Homero hay que superar con un artefacto textual todas estas distancias. Hardwick pone en relación el género con la cada vez mayor importancia de recepción con respecto a la composición (2007: 47-48):

The category of performance poetry, both in its own right and as a bridge between the concepts of composition, tradition, and reception, has been prominent in recent Homeric scholarship and scholars have pointed out how reversal of the previous hierarchy between composition and reception brings into play the role of the actual or imagined audience in the circle of communication.

Además (Hardwick 2007: 51), admite que el concepto de traducción en nuestros tiempos «has been revised and extended to a degree that has made its usage frequently metaphorical». Es obvio que la de Logue no puede considerarse una traducción convencional, a pesar de que muchos críticos, como señala Greenwood (2007: 150), han insistido en interpretarla con sus estrictos parámetros.

¿Por qué he caracterizado la adaptación de Logue como una traducción funcional y no como una rapsodia posmoderna, como *Memorial*, de Alice Oswald, que he descrito en la sección sobre el género lírico? *War Music* posee todas las características que hacen de aquella una rapsodia posmoderna: lucidez sobre la oralidad genética, posicionamiento creativo mimético de una rapsodia, adaptación al oyente como principio rector y extensas libertades textuales amparadas en la afinidad con principios estéticos de la cultura de llegada. Porque he decidido privilegiar, a pesar de las diferencias con las traducciones convencionales, el énfasis en la vehicularidad y la afinidad ideológica del mensaje, concepto central de las adaptaciones y traducciones. En *Memorial*, el resultado de la rapsodia es transgresor y antiépico, a diferencia de *War Music*, en que el resultado es profundamente épico. Ahora bien, si nos remitimos a los aspectos más formales, *War Music* y *Memorial* son rapsodias posmodernas por igual.

Los actos de recepción de Homero pueden verse como de política cultural. Muchos clasicistas, sin ir más lejos, reclaman su dominio sobre la parcela homérica marginando a quienes no poseen

determinados conocimientos que los califican para interpretarlo correctamente y difundiendo una idea de fidelidad asociada a la traducción que constituye una herramienta retórica de posesión, de acaparamiento cultural. Ya he mostrado cómo Logue reniega de los clasicistas y académicos, y cómo evita astutamente este acto de acaparamiento llamando *account* a su adaptación, no *translation*, por lo que su espacio de libertad se expande y Logue puede escalar el muro que los académicos habían construido en torno a su parcela, lo cual ha provocado reacciones más hostiles que las de la traducción convencional, ya que parece socavar las prerrogativas de la profesión del traductor.

4.6.4.5.1. Otros casos: Anne Carson y Seamus Heaney

Logue no está solo en esta concepción de la traducción inventiva que se aleja de la equivalencia literal. En el mundo de los clásicos, la obra que logra Anne Carson a partir de la traducción de Estesícoro, un poeta del que conservamos solo fragmentos (Reynolds 2011: 231) es comparable en estos términos:

Carson finds a place for her poetry in the gaps created by the ravages of manuscript transmission. Logue finds a place for his in a less tangible loss: that of so much of the nuance, heft, and spark of the words of Homer whose forms have come safely through to us.

Así pues, la intención metafrástica siempre se origina del reconocimiento de una pérdida, en Estesícoro más material que en Homero, que, a pesar de haber llegado a nosotros en un estado no fragmentario, ha perdido por la distancia cultural «matiz, peso y chispa», algo irrestituible en una traducción convencional. Se trata, al fin y al cabo, de llenar vacíos.

Como apunta Reynolds (2011: 232) la traducción de Heaney de *Beowulf* (1999), que sería un proyecto comparable por el género, la época y la considerable distancia cultural, lo cual avalaría un método de similares libertades, contrasta notablemente con el enfoque de Logue, ya que para Heaney hay una herencia cultural continua entre el lenguaje de su fuente y el inglés contemporáneo. Heaney escucha en *Beowulf* una ‘familiar local voice, one that had belonged to relatives of my father’, una corriente de discurso con ‘a kind of foursquareness about the utterance, a feeling of living inside a constantly indicative mood’. Ahora bien, a pesar de que en el tiempo *Beowulf* no está tan lejos como la *Iliada*, culturalmente debe de hallarse a mucho mayor distancia, porque se sabe mucho menos de la civilización de los anglosajones. Como ha notado Reynolds (2011: 233), Heaney tiene una idea de *Beowulf*, por su historia familiar y cultural, que lo hace sentirse cerca del texto fuente, una idea que la mayoría de académicos no comparte. Su traducción refleja las consecuencias de esta idea: no se toma las libertades de Logue, no corta, reorganiza, ni introduce anacronismos ni inventa, y más bien traduce reduciendo el contraste entre el mundo de *Beowulf* y el actual, atemperando lo culturalmente específico del original, en la idea de preservación de la herencia cultural y el valor universal de la obra. El resultado, sin embargo, posee características que se ganarían el asentimiento de Logue, con cuya obra tiene algunos elementos en común, como su indefinición como traducción y la preponderancia que se otorga a la recepción y a la independencia del texto poético como una entidad plena, viva y forzosamente actual. En palabras de Reynolds (2011: 233):

Heaney's conviction that Beowulf must be 'the embodiment of a knowledge deeply ingrained in the species' leads him to soften the challenging formulations of the source into categories that are not in fact universal to the 'species' but belong instead to late twentieth-century western anglophone modes of imagining. This comforting tactic is what has enabled the work to be so thoroughly commodified as an embodiment of heritage value. As Heaney himself has said of this poem-translation's commercial and critical success: 'it's a part of the phenomenon of a consumer society'.

No es este el caso de Logue, quien destaca las diferencias entre el mundo de lo narrado y el mundo del presente, con una perspectiva que hace notorios los contrastes involucrando al oyente: «a terrifying noise / The like of which, the likes of you and me have never heard» (Logue 2015: 184). Esto invita al oyente a imaginar lo que se supone que no puede imaginar porque es parte de un mundo que, a pesar de que se intenta hacer cercano, es lejanísimo.

Sería ingenuo pensar que la única intención de Logue es vehicular, por las dinámicas de poder involucradas en su versión de la *Iliada*. De hecho, en cierto sentido puede verse como una apropiación: plantea un conflicto con la traducción tradicional, en particular la académica, y, con la falta de un contrapeso a la brutalidad de la guerra y sus caudillos, muestra una postura frecuentemente crítica con la guerra y la posibilidad de obtener en ella gloria, cuestionando la ideología del *pro patria mori* propagandístico de los Estados en guerra. Con todo, todas estas diferencias están subordinadas a la reconstitución de la *Iliada*, que, para producir un efecto similar en su público nuevo, debe ser brutal y desencantada, y adoptar una forma que desafía el concepto tradicional de traducción y el apego al texto.

4.6.5. *War Music*, poesía heroica entre la inmediatez y la ironía

Como hemos visto, Logue busca acercar a sus oyentes al universo de la épica homérica mediante su recreación como poesía contemporánea de pleno derecho, capaz de producir un efecto, que sin ser Homero, es el de Homero. El poeta combina recursos fonofonológicos y técnicas tomadas del lenguaje del cine para crear una variante de la epopeya que acerca a Homero al receptor contemporáneo y hace su universo nítido a sus ojos, pero sin dejar de recordarle que *War Music* no es la *Iliada*, sino poesía contemporánea, al estilo de Pound. Este juego paradójico de acercamiento con ironía funciona, en opinión de Greenwood (2007: 145-146) por tres razones, que ya he abordado y que son nucleares en la consideración de *War Music* como una traducción funcional que reúne música y nitidez. La primera es que los recursos cinematográficos son una fuente de inmediatez, rasgo esencial del estilo homérico, y funcionan como contrapunto de la ironía y los anacronismos que rompen la inmersión. La segunda reside en que la distancia es un elemento constitutivo de la épica homérica, puesto que también narra un pasado lejano que requiere un esfuerzo de la imaginación, los anacronismos y símiles de Logue son una forma de salvar esa distancia que desde el punto de vista del contemporáneo es aún mayor (Greenwood 2007: 145-146):

When Logue's narrator invites the reader to envisage the battlefield between Troy and the Achaeans' ditch as a fan, with the Trojans scuttling across the spines of the fan 'like crabs' ('See if you can imagine how it looked'), Logue concedes that an effort of

the imagination is required to bridge the temporal distance between the present day and the world of Homeric epic (note the past tense 'looked'). However, this same effort of imagination and equivalence is already present in Homer, as the narrator searches for terms in which to convey the nature and scale of a bygone heroic world to contemporary audiences, whether through similes which translate the world of heroic warfare into mundane terms, or through a scale of conversion that measures up warriors of the past to men of the present, or relates the dimensions of the gods to those of men.

El tercer acierto de Logue consiste en evitar la equivalencia denotativa de la traducción convencional, lo cual nos invita a reflexionar sobre la realidad literaria de la que partimos; es decir, no existe un Homero primigenio e intocable moldeado en bronce, sino una materia magmática en cambio constante (Greenwood 2007: 146):

Logue's adaptation invites readers to review the relationship between Homer and the account that they are reading, as well as to reflect on the many different versions of Homer that are available to the contemporary reader. The discrepancy between different versions alerts us to the fact that there is no unmediated and pristine Homer: instead Homer is an accretion of editors, commentators, translators, and the innumerable artists who have refashioned his epics.

Lo que he querido mostrar de *War Music* es su adscripción en los planos de la reescritura y del género literario más que la potencia dramática y lírica que alcanza como poesía épica, que están fuera de toda duda. Este poema no es solo el resultado de una adaptación de la *Iliada* inspirada en una tradición de traducción poética, sino también poesía de pleno derecho e independencia volcada en un marco genérico complejo, en que se combinan recursos plenamente literarios con otros tomados de fuera de la literatura. *War Music* es una traducción funcional de la *Iliada* gracias a su atrevimiento para ir más allá de lo textual y descender al plano pragmático de la comunicación homérica, circunstancia solo permitida por el interés patente de su autor en la investigación académica en torno a Homero, la cultura griega arcaica y la comunicación oral, que le recuerda que reconstruir a Homero implica darle una música particular, mimetizando la oralidad original en libertad creativa y auralidad en la recepción. Así como Logue va más allá de lo textual en su interpretación del texto fuente, va más allá en el conocimiento de su receptor contemporáneo y encuentra un marco *collage* en el que el desarrollo aural puede imbricarse con un lenguaje y una perspectiva multimedia que permite la inmediatez y la estilización homéricas: lo esencial en Logue es al mismo tiempo igual y distinto a lo esencial en Homero, y su mérito radica en su creatividad para encontrar similitudes en las diferencias, equivalentes de fundamentos poderosos y enraizados comunicativa y culturalmente. Su fidelidad a Homero es aural y su atrevimiento es poundiano y cinematográfico. Todo esto determina que su adaptación se encuentre en un cauce ideal de representación y podamos entenderla como una traducción funcional capaz de representar a la de Homero. La poesía de Logue no es la de Homero, pero sí es un recordatorio de que la epopeya homérica solo llega a nosotros a través de sus rapsodas, y Logue, por lo homérico, es el más atrevido y musical de todos ellos.

Para culminar esta parte, voy a tomar prestada de Maxwell (2004: 49-50) una sugerente analogía que sirve para caracterizar la obra de Logue en relación con las traducciones académicas, literales

y respetuosas: si las de estos traductores son confiables, entrañables, responsables y reconfortantes como el apolíneo Héctor, la *Iliada* de Logue, en cambio, es como el dionisiaco e individualista Aquiles: temperamental, traviesa, errática, conflictiva, incompleta, imperfecta, pero también heroica y capaz de hacer ver, por su potencia, que las otras versiones tienen algo de insatisfactorio en su aspiración a la gloria como obras por derecho propio. El atrevimiento de Logue, cual Aquiles cantando en su tienda las gestas gloriosas de los hombres, es mímico del espíritu de la poesía heroica en la que reclama un papel protagonista. Al fin y al cabo, ¿quién es el héroe de la *Iliada*: Héctor o Aquiles?

4.7. Comparación de *Omero, Iliade* y *War Music*

Ya he establecido que, a pesar de que son diferentes tanto en género literario como en su relación con la *Iliada*, *War Music* y *Omero, Iliade* son traducciones funcionales, porque integran sus cualidades como cauces ideales de representación y adaptaciones. Ahora las compararé brevemente, para comprenderlas mejor en su relación con sus receptores y con el concepto que tienen sus autores de la comunicación literaria y de la distinta posición de estas obras en nuestro sistema literario.

4.7.1. Género de *Omero, Iliade* frente a *War Music*

Alessandro Baricco y Christopher Logue llegan al cauce ideal de representación por caminos diferentes, pero basados en la hibridación. Ambos son conscientes de que deben lograr una narración nítida y visual, pero al mismo tiempo hipnótica y aural. Baricco, novelista, acude a la novela, que puede aportar sin problemas la perspectiva nítida y visual con sus narradores testigo, pero la novela es principalmente escritural, por lo que su hibridación reside en el desarrollo de auralidad. Logue, poeta, opta por un marco poético poundiano que incorpora naturalmente lo musical, pero no es particularmente eficaz para transmitir la *enargeia*, la inmediatez visual, así que echa mano del lenguaje del cine como técnica narrativa, de lo cual resulta una epopeya muy particular.

Ambas obras dan un tratamiento diferente a la relativa objetividad de la representación épica de la epopeya homérica. Estoy de acuerdo con que un grado muy alto de subjetivización, mediante la postura del narrador y la focalización, puede limitar el acceso a la perspectiva totalizante de la epopeya antigua, cancelando la posibilidad de que la reescritura reproduzca un efecto estético similar. Por ejemplo, un narrador protagonista de postura lírica, contradictorio y poco confiable será muy difícil que lo consiga, pero no creo que la omnisciencia de la epopeya sea la única opción para alcanzar una perspectiva equivalente. Si queremos encontrar un equivalente contemporáneo que restrinja la subjetividad, considero que hay cuatro opciones, siguiendo la clasificación de Friedman (1967: 108-138): la omnisciencia neutral, la omnisciencia selectiva múltiple, la articulación intersubjetiva de muchos narradores, o bien la representación en cámara. Baricco opta por una articulación intersubjetiva, la yuxtaposición de múltiples perspectivas complementarias, que en la posmodernidad es más verosímil que la omnisciencia, y termina resultando objetiva por el entrecruzamiento dialéctico. Logue combina la representación en cámara, sumamente objetiva, con la articulación de varios narradores, de los cuales, como hemos visto, son todos omniscientes excepto uno, el del soldado raso, que ejerce de contrapunto a la postura distanciada de los anteriores, lo cual desemboca también en una polifonía objetivante. El resultado, en ambos casos, si no es equivalente al de la apariencia de objetividad de la epopeya, es al menos capaz de describir sus referentes con inmediatez en cumplimiento de la esencia arquetípica de lo épico, la representación de lo externo. Al fin y al cabo, ambas obras constituyen dos opciones de similitud en la diferencia, arte en el que son duchos los dos autores. Como la *Iliada*, las dos reescrituras, gracias a su vívida representación, son capaces de sublimar la violencia y al mismo recordar la belleza de la guerra como el ámbito en que la vida humana,

amenazada por la muerte, cobra una mayor intensidad y se manifiesta en toda su potencia y verdad. Esto podríamos interpretarlo de manera optimista, como hace Baricco en el epílogo de su novela (2004: 157-163), como una responsabilidad de buscar formas alternativas de vivir intensamente, realizando nuestro propio destino pero sin apoderarnos del de los otros; o bien meramente como una invitación a ver la vida como una lucha, de la misma manera en que según la *Odisea* la vida es un viaje, o bien de forma pesimista, entreleyendo una resignación a la violencia connatural al hombre desde la derrota del pacifismo. Tenemos, pues, un ejemplo de cómo dos géneros diferentes pueden compartir aspectos pragmáticos.

Que la novela incorpore variantes que la adapten a nuevas circunstancias comunicativas y pragmáticas, en este caso la ejecución oral, no debería sorprendernos, pues lo ha hecho en el pasado, como con la novela por entregas decimonónica, que adaptó su estética a la comunicación periódica de sus partes. Sin embargo, sí que es llamativo que la epopeya, género tradicionalmente rígido, adopte un lenguaje figurativo completamente nuevo, un metro variable, recursos de apelación al lector, ironía, humor, y aumentar su potencia de representación. Logue no solo ha demostrado que un nuevo tipo de epopeya es posible con las armas de la poesía contemporánea, sino que ha logrado distinguirse de los acercamientos al género de escritores de una talla gigantesca, como el *Omeros* del ya consagrado Derek Walcott y el *Viaje a la India* del prometedor Gonçalo Tavares, que en muchos sentidos son épicos de una manera mucho más pálida que *War Music*.

Si partimos de la idea de que lo sobrenatural es constitutivo de la epopeya, las diferencias entre la obra de Baricco y la de Logue son importantes, porque una lo elimina casi por completo y el otro lo mantiene, aunque con cambios. Baricco parte de la idea de que el modelo de mundo de la epopeya (ficcional inverosímil para nosotros; ficcional verosímil en la Antigüedad arcaica) crearía extrañeza en el lector contemporáneo y es incompatible con el espíritu de la novela. Logue, por su parte, es consciente de la inverosimilitud del mundo homérico, pero ve imprescindible mantener el universo de los dioses, aspecto compensado por la visión irónica, anacrónica, del mismo, que ya se encuentra presente en Homero, y que deja de ser problemático por cuanto el aparato divino no se trata de manera realista. En la primera, la constante, el requisito, es la verosimilitud, la coherencia con el espectador contemporáneo, y por eso cambia el modelo de mundo; en la segunda, la constante, la prioridad, es la equivalencia, la estructura de conjunto referencial, por lo que no cambia el modelo de mundo, aunque en nuestros tiempos ese mismo modelo de mundo se interprete de modo distinto. La novela es mucho más compatible con un mundo sin dioses que la epopeya.

Si bien es cierto el verso es una posibilidad formal de la novela, es innegable que hay una asociación muy clara entre la novela y la prosa, por un lado, y la epopeya y el verso, por otro. La opción por una forma u otra tiene también que ver con la priorización de la equivalencia y la coherencia en relación con la interpretación que se haga del receptor actual. Steiner (1970: 21), con extraordinaria elocuencia, describe el poder del verso frente a la prosa de esta manera:

The distinctive beat of any given tongue, that sustaining undercurrent of inflexion, pitch relations, habits of stress, which give a particular motion to prose, is concentrated in poetry so that it acts as an overt, characteristic force... a poem enlists the maximal

range of linguistic means... it articulates the code of any given language at its most incisive.

Nadie hay más consciente de esta capacidad del verso que Logue, quien, sin embargo, no considera operativo el hexámetro homérico, ni siquiera los relativamente equivalentes pentámetros yámbicos regulares de la tradición épica en lengua inglesa: hasta tal punto es necesaria la fuerza de un verso adecuado, que busca formas más libres, evocativas del pentámetro yámbico, pero variadas, basadas en la adecuación de la forma al fondo con gran granularidad. Para Logue, Homero tiene música, pero su equivalente en música contemporánea debe ser considerablemente diferente y reflejar los géneros poéticos que en su tiempo son auténticamente expresivos. El poeta inglés, como he mostrado en la sección anterior, no cree que la prosa pueda generar el mismo efecto que el verso y da preponderancia a la música, de la que carecen incluso muchos traductores en verso, a los que desdeña. También tiene en cuenta al receptor, pero le interesa todavía más el efecto. Si nos fijamos en su selección de traducciones y referentes de partida (Chapman, Logue, Dryden), vemos que predomina el verso y la factura de los poemas como entidades independientes, como entes estéticos pertenecientes, ante todo, a su tiempo. Baricco ni se plantea una versión en verso, lo cual puede tener muchos motivos, desde el uso de la traducción de la *Iliada* en prosa de Maria Grazia Ciani, de la que parte; pasando por su concepción del receptor y la cultura prosística actual; hasta sus propias capacidades como escritor especialista en prosa. Todo es coherente con la interpretación que hace del receptor: Baricco piensa en un lector de novelas, en un mundo ya escrito, profano, en que el verso es eficaz solo para una minoría. No renuncia a la música y el ritmo, necesarios para dejar absorto al oyente, pero la empatía hacia el lector lo hace adoptar la prosa, sin miramientos.

4.7.2. *Omero, Iliade y War Music* como traducciones

Simeon Underwood, gran conocedor de la historia de la traducción de Homero, señala cuatro aspectos problemáticos de las epopeyas que los traductores deben abordar y que pueden suponer dilemas cuya solución resulta determinante en el enfoque de cualquier traducción (1998: 11-14).

- El primero es la maquinaria divina, que puebla buena parte de los poemas. Los dioses son caprichosos, no siguen un código ético o moral que podamos reconocer y su participación en los actos humanos lleva a cuestionarse el libre albedrío del ser humano. ¿Qué debe hacer un traductor con el aparato divino?
- El segundo es la conducta de los héroes: el resentido y cruel Aquiles y el mentiroso e inescrupuloso Odiseo no son modelos de conducta. ¿Qué debe hacer el traductor, volcar estos personajes en todo su esplendor o atemperarlos?
- El tercero concierne al estilo oral, repetitivo, repleto de formulismos y epítetos, de la epopeya. ¿El traductor debe replicarlos, aun a riesgo de aburrir al lector?
- El cuarto es determinar cuáles son las características principales del estilo homérico que el traductor debe conservar: la rapidez, la inmediatez de pensamiento y expresión, la sencillez de la sustancia del pensamiento y su nobleza. La tendencia a la concreción, la franqueza. Qué hacer, por otro lado, con las escenas estilizadas que por la estereotipia

formular mezclan lo noble con lo cotidiano, atentando contra el decoro. Qué hacer, finalmente, para transferir el discurso directo de los personajes, que puebla cerca de la mitad de ambos poemas y que dista mucho de ser natural.

Alessandro Baricco y Christopher Logue ofrecen distintas soluciones a estos problemas, que reflejan su diferente concepción de cuatro de los aspectos esenciales del hecho comunicativo: el autor, el receptor, el texto en el sistema literario, y el contexto:

- El italiano prefiere eliminar el aparato divino porque considera que la mayor parte de las intervenciones de los dioses, que infunden deseos en los personajes o afectan su mundo, tienen un correlato psicológico verosímil o una explicación racional, y son ajenas a la sensibilidad moderna. Para Baricco, no son necesarias, porque la osamenta de la *Ilíada* es laica y humanísima, los gestos humanos traducen a lenguaje mundano los divinos, y sin ellos la narración cobra mayor velocidad. Es consciente de que, sin dioses, el texto pierde capacidad para dar a conocer la civilización homérica, pero el cambio vale la pena si con ello se recupera la historia para el género novelístico, en que los dioses no tienen cabida porque anulan la posibilidad del hombre de decidir su propio destino. Logue, por su parte, mantiene un aparato divino, en gran medida transformado, en ciertos aspectos eliminado, pero en gran medida incluso ampliado, como en la participación de Apolo en la muerte de Patroclo. Logue no aspira a la verosimilitud realista ni considera que los dioses sean un obstáculo para el disfrute de una narración ya de por sí sumamente distante y ajena, cuyo acercamiento a la sensibilidad contemporánea debe darse por otras vías, y siempre con ironía. El libre albedrío del hombre se encuentra coartado de arranque por la irreprimible tendencia a la violencia y por otras limitaciones, por lo que su destino no se encuentra nunca enteramente en sus manos. En ese pesimismo, Logue es más posmoderno que Baricco, cuya novela pone de relieve la capacidad del individuo para transformar el mundo.
- Baricco no altera el universo del discurso homérico para hacerlo más amable o menos violento, como ya he mostrado. Los héroes siguen siendo pésimos modelos de conducta, de manera similar a los de la epopeya. Logue acentúa las características de la personalidad de los héroes, sobre todo las inadmisibles y brutales, para multiplicar su expresividad y exotismo: Agamenón es codicioso; Aquiles, injurioso; muchos héroes, jactanciosos; el propio oyente, partícipe y responsable de la violencia. Ambas obras no tienen problema en describir el campo de batalla como un matadero salvaje, explícito, en que las víctimas se desangran como animales mientras otros guerreros les roban armaduras. Logue, poeta en un tiempo de cine bélico y familiaridad con la violencia, hace incluso más efectista la brutalidad, para mantener el contraste que reproduce el efecto homérico.
- Como ya he mostrado en el análisis de cada obra, ninguno de los dos autores conserva el estilo homérico repleto de formulismos y repeticiones, pero se comportan de modo diferente en esta parcela. Baricco disminuye la presencia de epítetos y fórmulas para aligerar la narración y evitar su posible sabor arcaico, pero no añade nuevos epítetos ni busca la restitución de su función por otros medios. En Logue, esto es un ámbito de similitud en la diferencia, por lo que muchas veces prescinde de los epítetos ineficaces, pero los reemplaza por otros de gran originalidad, que o replican la función de los

originales o cumplen una nueva función en la expresividad del discurso. Lo inadmisibles para Logue son las porciones de texto irreflexivo, automático, de las que prescinde por completo: son lastres para el vigor de la poesía.

- Ambos escritores naturalizan el discurso de los héroes, aunque de manera diferente: los de Baricco hablan un italiano eficaz, coloquial pero atildado, realista pero noble, cercano a la sensibilidad moderna pero no desprovisto de características épicas; los de Logue son absolutamente impredecibles y cambiantes, y así como por momentos pueden ser insultantes con una creatividad pandillesca, también pueden resultar ingeniosamente líricos o estereotipados en clichés cómicos, pero siempre con un giro creativo meditado, sorprendente, infrecuente en la coloquialidad. Baricco cuida mucho más el decoro que Logue, en el sentido de que no mezcla lo noble con lo cotidiano, salvo por la perspectiva, puntual, de personajes no heroicos, pero su intervención queda confinada a los capítulos correspondientes, sin que esa perspectiva afecte a otras partes de la obra. Logue lo mezcla todo y echa mano de léxico de registros totalmente diferentes cada vez que la ironía o el anacronismo resultan más expresivos que las variantes convencionales. Los dos autores conciben las características esenciales del estilo homérico de manera similar, en las coordinadas de inmediatez, concreción y franqueza, pero las restituyen con recursos diferentes. Lo que en Logue puede ser un paneo cinematográfico, en Baricco puede tomar la forma de un testimonio con anáforas y verbos de visión; pero ambos prestan gran atención al detalle, a lo concreto, a lo que permite la reimaginación visual de lo narrado.

Ambas son reescrituras vehiculares, adaptaciones; es decir, buscan una equivalencia funcional, lo cual trae como consecuencia la independencia interpretativa de la fuente, a la cual buscan sustituir en una situación comunicativa actual. Logue, como hemos visto en la entrevista de Shusha Guppy (1993) concibe su poema como un objeto dependiente de la *Iliada*, pero el sentido en que es dependiente es el genético y el de su posición dentro del sistema literario, no en sus posibilidades de comprenderse independientemente, sin un sofisticado cotejo intertextual y alusivo posmoderno. Ambas obras pueden disfrutarse perfectamente sin conocer la *Iliada*, aunque, lógicamente, tener el texto homérico presente añade el disfrute de la exploración de las diferencias, que en Logue son mucho más ostentosas, acrobáticas e impredecibles.

Aunque ambas sean traducciones funcionales, tienen algunas diferencias en cuanto a su plano de equivalencia. Las dos funcionan de la misma manera en el eje pragmático: están destinadas a la lectura o recitación en voz alta ante un público contemporáneo y sus características responden a esa circunstancia. Ambos escritores dominan distintos géneros y tienen una idea diferente del receptor, lo cual explica los géneros históricos adoptados, pero ambas obras parten de una situación pragmática similar y adaptan pensando en ella, logrando textos que producen efectos comparables. Ahora bien, la adaptación de Baricco es relativamente conservadora y fiel en lo textual en relación con la de Logue, y podría decirse que su plano de equivalencia es más semántico y está basado principalmente en la estructura de conjunto referencial, es decir, los personajes y la historia. La traducción de Logue se remonta un paso más allá en la abstracción, en el camino hacia la estructura más profunda, porque encuentra los equivalentes semánticos superficiales, la estructura de conjunto referencial original, parcialmente insatisfactoria; de ahí

que agregue algunos personajes secundarios, incluya escenas (como los sacrificios en Troya en «Kings») y reformule escenas enteras, eche mano de símiles completamente nuevos, emplee anacronismos, en busca de una equivalencia cultural profunda, como he explicado en la sección anterior. Ambas adaptaciones son igualmente modernas en su cometido metafrástico, pero posmodernas de modo distinto: Baricco es posmoderno en la búsqueda de una forma nueva, en la libertad transformadora sin sumisión a los moldes, sin la constricción de límites genéricos, en la línea que señala Marotta y que he recogido en la sección correspondiente; Logue, a diferencia del italiano, abunda en referencias a lo contemporáneo, herencias de la tradición genérica, irrupciones de otras realidades emparentadas, en muchas capas de significado (Milton, Pound), además de la búsqueda de una forma híbrida sin limitaciones de género (lenguaje cinematográfico).

Para las siguientes consideraciones, incluiré la adaptación teatral de *War Music* que hizo en el 2009 Lillian Groag, porque su adaptación teatral acerca a Logue a las características de la novela aural de Baricco. Ambas, de duración restringida por la limitación de la representación, consideran la brevedad imprescindible y emplean la transvocalización para provocar la identificación por medio de la subjetividad, aunque en diferente medida, porque, como puede verse en el apéndice, Groag conserva el narrador épico. A diferencia del *War Music* de Logue, que no busca ser escuchado en una sola sesión, la adaptación de Groag necesita comprimir el material en un formato compatible con la escenificación, es decir, más breve y, lo más importante, con unidad argumental. En ese sentido, es notorio que Baricco también busque unidad argumental, un final adecuado, incluyendo el episodio de la toma de Troya. Es notable el énfasis que ponen Baricco y Groag en la necesidad de que el estilo sea sencillo, sobre el que tienen opiniones diversas. La dramaturga, a pesar de la densidad elocutiva de *War Music*, considera el lenguaje accesible léxicamente «you don't have to look up a single word in the dictionary» y con cualidades plenamente homéricas «concrete, easily, accessible, immediate». En la siguiente tabla resumo la relación entre el texto y el acto de recepción entre y las tres reescrituras, en la que se ve cómo, en algunos sentidos, Groag acerca *War Music* a los principios que rigen en *Omero, Iliade*.

	Homero	Logue	Logue-Groag	Baricco
Paciencia del público	Mucha	Mucha	Poca	Poca
Extensión adecuada del texto	Mayor	Mayor	Menor	Menor
Exigencia de unidad de acción de cada representación	No	No	Sí	Sí

Exigencia de estilo simple y natural	No	No	No	Sí
Exigencia de transvocalización: que hablen los personajes	No	No	Sí	Sí
Exigencia de profanización	No	No	No	Sí
Necesidad de cultivo de recursos fónicos para la representación	Sí	Sí	Sí	Sí

4.7.3. *Omero, Iliade* frente a *War Music* en las operaciones retóricas

4.7.3.1. *Intellectio*

El dudoso estatus de la *intellectio* como operación retórica en la Antigüedad ya lo he mencionado en el marco teórico. Aquí me interesa solamente en tanto acto reflexivo de consideración de la situación comunicativa, la problemática de la causa, diferente en las dos obras que aquí comparo y posiblemente presente a lo largo de todas las operaciones retóricas posteriores, ya que las características del receptor son el eje que articula todo discurso propiamente retórico.

Como ya se puede intuir por los apuntes que he venido haciendo en esta sección, la principal fuente de diferencias entre una obra y otra es la interpretación del receptor y de las dificultades que plantea el hecho comunicativo de ejecutar la *Iliada* oralmente. Baricco es un comunicador más bien divulgativo, para quien la fluidez y la sencillez son valores primordiales, a quien espantan las posibles asperezas que su obra pueda tener. Además, tiene una visión de la cultura actual (prosaica y profana) y de la comunicación literaria dominada por la novela. Baricco busca, ante todo, eliminar toda dificultad. Tiene otra idea de la capacidad de sus receptores para aceptar lo inverosímil: lo inverosímil es ajeno a la sensibilidad de hoy.

Para Logue, el receptor lo que necesita para vivir la *Iliada* es ante todo una música eficaz, en el lenguaje poético vivo que la tradición ha legado y que puede transformarse con irreverencia y desenfado para alcanzar cotas de expresividad mayores. Su público es más restringido, como mayor es la ambición de su retórica literaria desafiante, poco complaciente. Logue por supuesto que tiene en cuenta a un público contemporáneo y ajusta las características de su obra a él, pero su prurito artístico está casi al mismo nivel que sus pretensiones comunicativas y usa su actitud rebelde y la ambigüedad del estatus de *War Music* para desconcertar al tiempo que impresiona.

Ambas obras, pues, a pesar de sus afinidades, tienen estrategias retóricas muy diferentes, en cuya consideración no podemos soslayar la especialidad de cada autor: aunque Baricco hubiera

concebido la poesía como el género ideal para volcar la *Iliada* en nuestros tiempos, habría seguido inclinándose hacia la prosa. El cometido vehicular de la traducción funcional nunca es puro, sino mediatizado por el repertorio formal con que cuenta cada autor, que tiene una afiliación genérica que lo inclina natural y a menudo inconscientemente a llevar el agua a su molino: la mayoría de autores preferirán expandir las capacidades de los géneros que dominan a incursionar en terrenos en que no se sienten a sus anchas. La decisión del género literario (o de las características formales y pragmáticas de un marco innominado y singular que aún no es género) es una de las consecuencias en la integración del horizonte de expectativas, el efecto buscado y la consciencia del propio repertorio.

4.7.3.2. *Inventio*

Ya hemos visto que Baricco, a diferencia de Logue, prescinde del aparato divino, lo cual es una modificación significativa, y además añade el episodio final sobre la caída de Troya, pero no introduce escenas nuevas intercaladas en el desarrollo de la trama ni crea personajes sin un correlato en la *Iliada* de Homero. A propósito de la inclusión del episodio del caballo de madera, este añadido puede interpretarse como influencia del cine, un lenguaje en el que la historia de Troya termina con su caída. Esto emparenta a Baricco con Logue, aunque en otro plano: lo que en Baricco es *inventio*, en Logue es *elocutio*.

Logue introduce acontecimientos anacrónicos, ventanas irónicas a la contemporaneidad salpicadas a lo largo de la obra, como la del fotógrafo de guerra que capta un momento patético o la presencia del propio autor en un viaje a los Balcanes. Además, añade pequeñas escenas inventadas, algunas cómicas, como la del río Escamandro y Afrodita; otras serias, como las de los sacrificios en Troya, que hacen eco del sacrificio los aqueos. También añade algunos personajes menores. Más ostentosas que las adiciones son las eliminaciones: Logue omite un buen número de acontecimientos menores de la *Iliada* a los que no puede extraerles una particularidad estética y comunicativa. Finalmente, como hemos visto, ninguna de las dos obras busca introducir mensajes moralizantes o cambiar el universo del discurso y, si este sufre un cambio, es hacia la acentuación de los rasgos homéricos.

4.7.3.3. *Dispositio*

Ambas obras contienen alteraciones a nivel micro, pero en lo sustantivo mantienen el orden iliádico. En *Omero, Iliade*, muchas de estos pequeños cambios del orden responden a la transvocalización, que implica algunas analepsis y prolepsis para concentrar y adjudicar el material según lo que pueden haber sabido los personajes y lo que conviene que cuenten. En Logue hay algunas alteraciones en el orden de algunos episodios menores, sobre todo en las entregas que mezclan con más libertad varios cantos de la *Iliada*, pero estos cambios no tienen mayores consecuencias en la trama principal. Es difícil decir nada definitivo sobre la estructura de *War Music*, ya que es un proyecto inacabado, pero si hubiera continuado muy probablemente se habría mantenido la tendencia hacia la cada vez mayor libertad en la organización microestructural que se aprecia en las últimas entregas.

4.7.3.4. *Elocutio*

La novela y el poema, como he explicado anteriormente, reflejan el carácter poco dogmático de sus autores, que no se sienten atados por las convenciones de géneros literarios. El marco genérico es muy diferente: en *War Music* es sumamente intertextual, pues bebe de Chapman, Milton y Pound, entre otros, a lo que integra el lenguaje del cine; en tanto que *Omero, Iliade* es bastante más espontánea en su búsqueda de una novela moderna, sencilla, verosímil, en primera persona y con posibilidades rítmicas para su recitación oral, sin marcas de afiliación genérica con nombre propio.

Lógicamente, la más evidente diferencia entre una obra y la otra es el uso de la prosa en una y del verso en la otra. Ambas desarrollan características aurales, pero las marcas acentuales del verso son más notorias que las de la prosa, y la diferente configuración métrica de las distintas estrofas permite una adaptación muy flexible al contenido. La prosa musical de Baricco, aunque sea apropiada para su lectura en voz alta y esté trufada de coloquialismos que confieren una naturalidad propia de la lengua hablada, no se recrea tanto en las regularidades fónicas, por lo que la elocución es menos lúdica, más transparente, y se encuentra mucho más llanamente al servicio del contenido.

Ambas obras coinciden, sin embargo, en su visión del texto como un guion que marca, que pauta la recitación, con alcances distintos, mediante recursos como las líneas de blanco para señalar pausas, lo cual tiene implicaciones en la *memoria* y la *actio*. También coinciden en la adopción de un estilo que refleja su crítica de las instituciones académicas, que para Logue son la policía de la traducción, y del estilo de sus traducciones, que para Baricco es un «linguaggio da filologi».

La riqueza expresiva y la densidad de figuras fónicas, sintácticas y semánticas de *War Music* es, en muchos sentidos, opuesta a la de Baricco, que opta por la naturalidad y la sencillez por encima de todo ornato. El poema posee una ansiedad de concentración expresiva, de mecanismos apelativos, de alternancias entre la belleza y el horror, de violenta ruptura consigo mismo, de fluidez lúdica e improvisación, que es el opuesto de la prosa contenida, uniforme, sencilla y delicada de Baricco. Ambos textos, a su modo, invaden el espacio del receptor en busca de una respuesta afectiva: *Omero, Iliade*, mediante la cortés y moderada identificación con las voces; *War Music*, a través de la apóstrofe y la orden directa al receptor, del que se apodera sin cortesía ni sutilezas.

4.7.3.5. *Memoria y actio*

Ambas obras están elaboradas teniendo en cuenta la lectura en voz alta y contienen elementos que la facilitan, como las oraciones breves en Baricco, que permiten la respiración. No abordaré las fronteras entre la lectura dramatizada y la recitación poética, porque desbordan el interés de este trabajo, pero sí señalaré que ambas obras contienen propiedades y marcas que facilitan la lectura intencionada. Baricco señala las divisiones de los capítulos con líneas de blanco que son cesuras semánticas y fónicas, estructura cada capítulo en torno a un acontecimiento notable y con unidad dramática, lo cual facilita la integración de sus partes, de cara a la posterior interpretación fluida y correctamente acentuada. No se trata exactamente de la facilitación de una memorización completa, que no es necesaria porque en una lectura pública o radial el texto

siempre estará a mano del lector, sino del recuerdo de las intenciones para la distribución del énfasis y la pausa, que redunden en una lectura eficaz. Logue ha diseñado cada detalle de su poema pensando en la recitación y en la manifestación de la música, por lo que emplea un metro con un ritmo acentual interno muy marcado y además lleva al extremo el uso del texto como guion con su uso de la tipografía, como he mostrado en secciones anteriores: las líneas de blanco marcan pausas, la cursiva indica unción e intensidad, el cuerpo de letra mayor señala volumen alto e incluso la negrita con que comienzan los símiles tiene un significado performativo.

En la siguiente tabla recojo la genética comparada de las obras de Baricco y Logue, con el añadido de la nueva reescritura que supone la adaptación dramática de Lillian Groag, desde la tradición oral previa a la fijación por escrito del poema, que supone todas las operaciones retóricas; pasando por la escritura, que no implica necesariamente ninguna operación; la traducción o traducciones, en que renacen todas las operaciones retóricas constitutivas de discurso; hasta la reescritura contemporánea de los autores que estudio, que contempla, en el caso de Logue, dos actos de *memoria* y *actio* distintos en las versiones recitada y dramatizada.

	Baricco	Logue-Groag
Tradición oral de aedos y rapsodos: <i>intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria</i> y <i>actio</i> (de la Grecia micénica a la Atenas preclásica)	<i>Iliada</i> (poema oral)	<i>Iliada</i> (poema oral)
Escritura y tradición escrita (de la Atenas clásica a nuestros días)	<i>Iliada</i> en griego (texto)	<i>Iliada</i> en griego (texto)
Traducción: <i>intellectio, inventio, dispositio, elocutio</i>	Traducción en prosa de Maria Grazia Ciani (1997)	Múltiples traducciones al inglés (Chapman, Pope, Rieu), la mayoría en verso (siglos XVII a XX)
Reescritura: nuevas <i>intellectio, inventio, dispositio</i> y <i>elocutio</i>	Texto de Omero, <i>Iliade</i> (2004)	Texto de <i>War Music</i> de Logue (1962-2005)
		<i>War Music</i> , adaptación de Groag (2009)
<i>Memoria</i> y <i>actio</i>	Lectura pública y transmisión radial de Omero, <i>Iliade</i> (2004)	Recitación radial, teatral y discográfica del poema de Logue (a partir de 1962)
		Representación en escena de la versión dramática de Groag (2009)

Debo advertir que, como consecuencia de sus objetivos, esta tabla entraña cierto grado de simplificación, pues la fijación por escrito del texto tiene una larga historia desde la Atenas de Pisístrato, pasando por la Alejandría helenística, el accidentado Medievo, el descubrimiento del códice *Venetus A* y la labor filológica moderna y contemporánea, temas que escapan a este trabajo. Algunas de las traducciones en que se basa Logue, como la de Chapman, sin ir más lejos, remiten a versiones premodernas del texto griego que a su vez están mediatizadas por textos paralelos en latín. Recoger todos esos detalles implicaría el desarrollo de un *stemma codicum* lachmanniano ajeno a los intereses de este trabajo. Me he limitado a recoger las fases de la historia de los textos en relación con las operaciones retóricas descritas anteriormente y que hay que entroncar con los apuntes que hago más adelante para el desarrollo de un método retórico de la reescritura literaria.

4.7.4. Las traducciones funcionales como géneros

El concepto de género de la teoría de los polisistemas, tal como la concibe Even-Zohar (Baker 2009: 197-200) puede servir para ilustrar algunas de las consecuencias del cambio de género que se ha producido entre la *Iliada* y sus reescrituras. El continuo estado de tensión entre el centro y la periferia que se produce en la lucha por la supremacía de los distintos géneros literarios puede ser ilustrativo de la evolución de la *Iliada* a *Omero*, *Iliade*, por un lado, y *War Music*, por otro. El término *género* no restringido a las formas canonizadas, sino también a géneros como la literatura infantil, la novela popular y las obras de traducción permite incluir las obras de adaptación o traducción como géneros objeto de estudios literarios.

Aunque las formas no canonizadas tienden a permanecer en la periferia, el estímulo que le dan a las formas que ocupan el centro es uno de los factores principales que explican la evolución del polisistema. La epopeya homérica fue centro indiscutible del polisistema de la literatura griega antigua, y al permanecer en ese centro, terminó por hacerse muy conservadora, y otros casos de épica posteriores, en que se producen innovaciones, como la helenística *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, nunca llegaron a formar parte del centro de la misma manera. La novela en la antigüedad siempre formó parte de la literatura más periférica. Hoy en día la *Iliada*, obra canonizada, a pesar de no ser un modelo formal productivo, es una obra literaria que en los círculos dominantes de nuestra cultura se acepta como legítima y se preserva para que forme parte de la herencia histórica de esta, y probablemente así siga siendo por mucho tiempo. Con todo, no ocupa ya el mismo papel central que en la antigüedad, puesto que, en tanto fosilizada, es canonizada, pero no es canónica, ya que no se concibe como modelo imitable para creaciones contemporáneas interpretables de manera independiente, sino como una pieza de museo digna de distante veneración o bien como una referencia para juegos intertextuales. En cambio, la novela aural de Baricco, no canonizada, y la epopeya de Logue, aclamada críticamente pero aún no empleada extensamente como un modelo, son más periféricas dentro del sistema, pero son dinámicas, fruto de reglas de producción vivas y en permanente ebullición (prueba de ello, las técnicas de traducción y adaptación, y su mestizaje de género) y, como otras manifestaciones, es posible que ambas obras presionen, en virtud de su afinidad y prestigioso origen en Homero, y luchen por encontrar una posición más central en el sistema.

La novela de Baricco tiene características afines los superventas, de vida efímera y escasas consecuencias en la evolución de la literatura, pero podría acercarse al centro del sistema si proliferan obras con las que se relacione genéricamente (en este caso, otras traducciones funcionales) y que tengan el mismo tipo de aspiraciones. A diferencia de las traducciones convencionales, mucho más *ad hoc*, diseñadas para una finalidad y un momento específicos en que la originalidad pasa a un segundo plano, la novela de Baricco ha puesto en juego mecanismos que la distinguen sustantivamente, por lo que probablemente ocupe una posición media entre el canon, que premia la originalidad, y las traducciones convencionales. Es más, el conjunto de pasos por los que Baricco ha adaptado la *Iliada* para lograr un producto sumamente eficaz comunicativamente podría replicarse para crear un género de adaptaciones al estilo de Baricco, que se consolidaría y ganaría prestigio en distintos ámbitos, como el educativo, o el de la literatura performativa, según una concepción de la literatura como espectáculo, en un posible resurgir de la oralidad. De hecho, Baricco ha institucionalizado sus principios en la escuela Holden de Turín, especializada en *Storytelling* y *Performing Arts*, y cuyos principios se plasman en una línea de adaptaciones bajo el título de Save the Story, que empezó en el año 2010 y cuyo objetivo es «salvare i capolavori della letteratura mondiale per tramandarli alle generazioni future». (De Santis 2012). Cuando unos principios se institucionalizan, expanden su influencia, pero si se convierten en una fórmula, corren el riesgo de anquilosarse. No parece que esto vaya a ocurrir, al menos no en este entorno, tan cuidadoso con las motivaciones y consecuencias de la transformación literaria.

Así como la transformación que lleva a cabo Baricco es relativamente reductible a una fórmula divulgativa replicable, las operaciones de Logue están fuera del alcance de la mayoría de escritores contemporáneos, dada la especificidad de los mecanismos que han entrado en juego en el gargantuesco emprendimiento, que dejó inconcluso a pesar de haber trabajado en él durante más de 40 años, si bien intermitentemente. Replicar el método de Logue, que no está ni la mitad de claro que el de Baricco, a la traducción de otra epopeya, como la *Odissea*, que puede parece un proyecto con sentido, no creo que produzca un texto de eficacia comparable, porque los mecanismos transformadores de Logue encajan muy específicamente en las necesidades de la *Iliada*. Para hacer una adaptación al estilo de Logue habría que hacer abstracción de sus principios y adaptarlos en un nuevo método concreto, que distaría mucho de poder llamarse método, ya que las excepciones en Logue parecen ser la norma: el manual de reescritura al estilo Logue resultaría más largo que el texto producido por la aplicación de ese método a cualquier texto literario. ¿Significa eso que Logue no creará escuela? Es improbable, porque el atrevimiento de su concepto de *account* como traducción funcional debe de resultar muy atractivo y provocador para otras obras venerables que merecen un vertido rigurosamente moderno y potente. ¿Lastrará la pervivencia de Logue y su recepción su indefinición reescritural, pues no es ni una traducción al uso ni una obra puramente original? Es difícil preverlo con seguridad, porque su singularidad intertextual la ha puesto en el ojo de los estudios literarios y su calidad literaria ha llamado la atención de la crítica lo suficiente como para ser considerada una *rara avis* por largo tiempo. Por si no bastara con su falta de equivalencia textual, su incompletud la marginará, con toda probabilidad, de competir con las traducciones convencionales de la *Iliada*. La cuestión reside en si esa forma —o los principios que animan esa forma— de hacer literatura será adoptada por

epígonos. Por separado, es probable que se repliquen algunas de las técnicas que Logue emplea (de las que evidentemente no es descubridor, pero sí un distinguido usuario), como la ironía, la técnica cinematográfica o el anacronismo como puerta a la universalidad; sin embargo, dudo que haya muchos autores capaces de abstraer las motivaciones y efectos de estos recursos en su conjunto para aplicarlos a otro texto literario con resultados eficaces. Afirmo esto no solo por la muy particular combinación de conocimientos (del original, los estudios críticos en torno al original, su historia de recepción, la tradición del género, los referentes estructuradores contemporáneos) que se requerirían, sino también por la capacidad del futuro adaptador para poner todo ese bagaje al servicio de una música contemporánea capaz de revivir, con el descaro necesario, textos que, de tan venerados, suelen inhibir el ímpetu transformador. Derek Walcott es el único caso que conozco en que el talento, el afán lúdico y el arte de la intertextualidad al servicio de unas ideas claras están imbricados de modo similar, pero sus métodos y propósitos, y su sensibilidad son diferentes.

En la historia de la literatura, unas traducciones reemplazan a otras, más o menos absolutamente —en términos editoriales—, cada veinte, treinta o cincuenta años, debido a las necesidades de adecuación al lector de una sociedad que cambia y a la evolución de la técnica de traducción. Ahora bien, en virtud de que la adaptación tiene más de creación, de originalidad, de arte y de autoría en la búsqueda de la equivalencia precisa que la operación de traducción convencional, más cercana a lo técnico, a la fidelidad, a la repetición más o menos anónima del original, es más probable que las obras de Baricco y Logue consigan un carácter menos pasajero y tengan más probabilidades de preservarse para futuras generaciones.

La novela de Baricco, por otra parte, está diseñada para alcanzar a un público enorme, gracias a su lenguaje claro, desprovisto de asperezas léxicas o estilísticas, lo cual le otorga un carácter general que podría contribuir también a su conservación. Su título ambiguo, con esa velado coqueteo con la posibilidad de confusión con la obra de Homero, a la que reemplazaría, puede tener consecuencias impredecibles: si con el tiempo se acentúa su carácter de obra derivada, coyuntural y volátil, tendrá mayores posibilidades de desaparecer; si, por el contrario, culturalmente llega a persuadir al lector general de que posee en sus pocas páginas todas las virtudes de su original pero concentradas y dirigidas al placer de un público universal, podría constituir un quizá no inédito fenómeno de sustitución. El grado en que se institucionalice escolarmente o la manera en que la crítica lo trate en los próximos años podrían ser factores decisivos. La concepción de la literatura que tenga la sociedad podría también afectar su pervivencia, en el sentido de que una interpretación fundamentalmente semántica de la literatura, pendiente sobre todo del argumento de las obras narrativas y según la cual la forma se concibe meramente como un obstáculo o un vehículo, puede favorecer mucho su consolidación, ya que Baricco conserva los valores de contenido con una forma sumamente libre de obstáculos. La obra de Logue es poco probable que siga esos derroteros, porque en ella la forma es parte inalienable del mensaje.

Debido a la fosilización, aparentemente definitiva, de la epopeya (con las salvedades de la africana y la narrativa de mundos imaginarios, como he señalado anteriormente), es poco probable que la novela de Baricco contribuya a la evolución de este género, pero sí podría provocar la creación de versiones de otras obras canónicas que con el tiempo han perdido

capacidad comunicativa. Esto difundiría no solamente una manera de adaptar al estilo de Baricco, sino también cambios más importantes en el sistema, porque se crearía una corriente de innovaciones, cuyas reglas y métodos, de ser aceptados e interiorizados por la institución de la traducción, empujarían muchas veces a las traducciones convencionales a que no terminen su viaje desde el texto original en una equivalencia lingüística y que empiecen a buscar cada vez con mayor frecuencia elementos de equivalencia funcional. Es posible que la literatura traducida (secundaria y conservadora, más canonizada, aceptada y fija que la adaptada, debido a la profesionalización de la institución de la traducción) sucumba a la presión de la literatura adaptada (primaria e innovadora), un modelo más creativo y autorial que el de la traducción. En este espectro de la creatividad en pos de la equivalencia funcional, la obra de Logue ocupa un extremo provocador, como el adalid genial y rebelde de una manera radical de reescribir. Por otra parte, el sistema literario no está habituado a obras narrativas extensas en verso, y menos si son tan desafiantes comunicativamente, por lo que con el tiempo, y al relativo desconocimiento de la epopeya como compartimento de clasificación, quizá termine incluso percibiéndose, al menos en términos editoriales y de distribución, bajo la etiqueta de «poesía», junto al género lírico, con el que comparte mucho en lo formal.

Así como una obra literaria de un país prestigioso, con una lengua propia, que ocupa un lugar periférico en su sistema de origen, al ser traducida a una lengua con una literatura menos prestigiosa, pasa a ocupar un lugar más central en el nuevo sistema, a pesar de ser traducción; una adaptación, que en principio también ocupa un lugar periférico con respecto a las obras de traducción consolidadas, si se hace a partir de un texto más prestigioso y central en el sistema literario que la mayoría de traducciones, pasa a ocupar un lugar más central en el sistema general. Este podría ser el caso de estas dos reescrituras, que apelan a su noble filiación para defender la posición de las adaptaciones creativas dentro del sistema. Si cierta manera de traducir literatura (digamos, la más fiel y respetuosa) entra en crisis en cierto momento de la evolución de un polisistema, la emergencia de la traducción más libre arrastrará consigo el aumento del prestigio de la adaptación, que podría terminar imponiéndose e incluso desbordando el ámbito de la literatura.

Lefevere (1997: 111) afirma que «un texto que es central en su propia cultura puede no ocupar nunca esa misma posición en otra». La *Iliada* fue, hasta un punto que no seríamos capaces de entender plenamente, el texto central de la cultura griega arcaica, solo comparable al de la Biblia en el Occidente moderno. Uno podría verse tentado a pensar que una adaptación literaria podría restituir una obra al lugar que ocupaba dentro de su sistema original, pero por muy universales que sean —o hayamos decidido que sean— sus contenidos, es muy difícil que una adaptación de una obra, aunque sea una obra maestra, pueda aspirar a incorporar en sí todas condicionantes del nuevo sistema cultural para ocupar el espacio que ocupaba el original. Ese sería un plano de equivalencia que podríamos llamar de valor simbólico: fabricar un texto que esté llamado a ser la biblia de una cultura que ya existe es prácticamente imposible, porque la cultura es un producto complejo con una dimensión histórica inalienable que filtra la aceptación de cualquier producto nuevo. A lo que sí puede aspirar una traducción funcional, y debe hacerlo, es a ocupar un lugar en el sistema en la cultura de llegada a través del diálogo con sus géneros institucionalizados. Para que la *Iliada* aspirase a ocupar en nuestros tiempos la posición que antes ocupaba sería

necesaria una reescritura mucho más radical, metafórica y despegada de lo textual, en que quizá habría que ignorar la estructura de conjunto referencial original para centrarse puramente en su capacidad perlocutiva, y emprender la difícilísima tarea de restituir cada uno de los matices de ese efecto. No cabría, por lo tanto, en el concepto de reescritura que manejo en este trabajo.

A pesar de *War Music* y *Omero, Iliade* tienen en cuenta tanto al receptor como el efecto estético que buscan y encarnan una concepción de cada obra literaria como un ente autónomo, son estos factores los que explican buena parte de las diferencias entre estas dos traducciones funcionales de la *Iliada*. Baricco busca reproducir la sensación estética de Homero, pero interpreta nuestro mundo como profano y prosificado, y decide subordinar toda su estrategia a esta característica inevitable, por lo que escribe una novela aural. Logue, por lo contrario, a pesar de que reconoce las características del receptor contemporáneo, decide no renunciar al verso, porque considera esencial la música, y escribe un poema épico plenamente moderno que empatiza con el receptor por medio del cine y otros elementos de la cultura popular. Quizá, en el fondo, todo se remita a que estamos hablando, respectivamente, de un narrador y de un poeta, y que cada cual ve el lenguaje de un modo distinto y elige luchar las batallas estéticas que puede ganar, en los géneros literarios que se ven capaces de escribir y que, respectivamente, ven —o se ven autoinducidos a ver— como nuevos moldes viables para el universo homérico.

4.8. Reescritura, género literario y análisis interdiscursivo

En esta sección, quisiera dirigir la mirada hacia atrás y repasar brevemente algunas tendencias que he detectado en la aplicación de la teoría al corpus que pueden servir de tránsito hacia las conclusiones de este trabajo, en una línea inspirada en el análisis interdiscursivo que describe Tomás Albaladejo (2007a, 2007b, 2008, 2010, 2011, 2013), con especial atención a la relación entre conflicto y discurso en un marco de retórica cultural. Intentaré relacionar las diferencias entre los hipotextos con los tipos de reescritura que se han hecho de ellos, los hipertextos con los distintos géneros de destino y los tipos de reescritura con los aspectos ideológicos que les son propios. Pondré un énfasis especial en la traducción funcional como concepto integrador de vehicularidad, adecuación de género literario y auralidad. Creo que esta perspectiva, que he seguido a lo largo del análisis, puede tener un gran rendimiento explicativo, porque permite el análisis en varios niveles: entre discursos concretos, entre clases de discursos, entre las disciplinas que estudian los discursos y entre el discurso y la manera en que la sociedad lo crea y lo recibe en relación con la búsqueda de identidad del individuo. Terminaré con algunos apuntes para la adopción de un modelo retórico de la reescritura literaria que brinde una perspectiva metodológica de lo que en esta tesis ha sido descriptivo, integrando las ideas de lenguaje literario y retórico.

Es hasta cierto punto obvio que la comparación de un objeto de estudio con los fenómenos que le son afines, identificando los rasgos que tiene en común y los que lo diferencian, contribuye al conocimiento del objeto, y en mayor grado en un sistema de sistemas que opera por afinidades y diferencias, como el literario; pero no es tan obvio el razonamiento por el cual la reescritura es un objeto ideal de atención para el análisis interdiscursivo: se trata de un procedimiento que permite la producción infinita de discursos para el que es válido todo lo que dice Albaladejo (2008: 262) de la traducción:

El estudio de las traducciones literarias, de los procesos de la traducción literaria, de su posición en la Literatura como institución, así como de su propia significación en la Literatura Comparada, se ve impulsado por el análisis interdiscursivo, que hace posible una aproximación crítica y comparada a las distintas traducciones de una misma obra literaria existentes en una misma lengua o en lenguas distintas, a las diferencias y semejanzas entre la traducción literaria y la traducción no literaria, consideradas tanto intrínsecamente como en su función institucional en la construcción cultural de la sociedad, etc.

Con la diferencia, naturalmente, de que, por su especificidad y profesionalización como forma de transducción, la traducción posee una serie de regularidades ausentes de la impredecible reescritura, como se puede apreciar si comparamos las obras recogidas en el corpus de este trabajo y las traducciones convencionales a lenguas modernas publicadas en el mismo período, que diferirán en innumerables aspectos pertinentes para un análisis interdiscursivo.

Los acuerdos y conflictos de la sociedad se plasman en los discursos tomados individualmente, pero también en los tipos de discursos (Albaladejo 2011: 1-5), lo cual nos remite a los dos conceptos articuladores de esta investigación: el género literario y la reescritura como tipos de discursos. Por un lado, cada género literario como tipo de texto capaz de plasmar unas funciones

y no otras, unos significados y no otros, afín a ciertas ideologías y no a otras, y que usa de ciertas formas y no de otras, se opone al resto de géneros literarios. Los discursos literarios en su conjunto se oponen al mismo tiempo que complementan a los retóricos en cuanto a su función social, su pragmática y su recurso a la ficcionalidad. Por otro lado, las reescrituras son un tipo de discurso en conflicto, para empezar, con los hipotextos que reescriben, y, después, con todas las demás formas de discursos literarios no hipertextuales, e incluso dentro de las reescrituras hay un conflicto entre unas formas y otras en su forma de dialogar con el hipotexto. Los conceptos de fidelidad, equivalencia, manipulación e ideología reflejan estas tensiones inagotables, del mismo modo en que su dependencia de un hipotexto pone de manifiesto un acuerdo que también habla de la sociedad posmoderna y su acercamiento intertextual y mediatizado al significado, que entra en conflicto con la visión directa y optimista de la modernidad, que ahora podríamos calificar de ingenua. Si tenemos en cuenta el razonamiento de Havelock (1986: 1-23), podemos considerar que la oralidad es un tipo de discurso, asociado a una finalidad particular (didáctica) y a una ideología (aristocrática) con el que la textualidad entra en conflicto, por su ideología potencialmente destabilizante, por lo democratizadora. Si prestamos atención a la descripción de Sbardella (1996: 10), la relación entre oralidad y textualidad es una interacción que produce híbridos cuyo mestizaje es perfectamente comparable al de los géneros literarios.

War Music, de Christopher Logue, refleja la extraordinaria complejidad de los acuerdos y conflictos, vehiculados textualmente, de una búsqueda de expresión con consecuencias culturales. Por un lado, expresa acuerdo con la *Iliada* homérica y con la sociedad que le encarga el trabajo para perpetuar los valores que el poema encarna. Por otro lado, entra en conflicto con todas las traducciones que se han hecho hasta el momento de dicha obra, por diversos motivos, o porque son prosa disfrazada de poesía, como la Lattimore, o porque son poesía ya lejana de la estética de su tiempo, como la de Pope, con la que mantiene acuerdos en el concepto de traducción como entidad independiente estéticamente de su hipotexto. Asimismo, al ser Logue un autodidacto sin formación clásica universitaria que reclama una parcela de actividad tradicionalmente arbitrada por los académicos en una sociedad formal como la inglesa, entra en conflicto con la autoridad de este estamento, que, al perder el control de un bien de tanto valor simbólico, termina acusando al autor de *War Music* de efectista y vulgar. Al apartarse tan sustantivamente del hipotexto con medios mucho más creativos que los de la traducción profesional, Logue entra en conflicto con el estamento de los traductores. Sin embargo, ningún autor puede sobrevivir en conflictos tan abiertos por cuarenta años si no entra en relaciones de acuerdo con otro tipo de textos. Así pues, Logue se entronca con la tradición poética inglesa que va de Spenser, a Milton, a Pound, y utiliza esta afinidad como justificación y tabla de salvación discursiva de sus transformaciones, que entrañan también una declaración estética, la de la preponderancia del funcionamiento pragmático de la literatura traducida sobre la superflua, cómoda y timorata equivalencia textual. Esta apelación a otros textos nos recuerda la descripción de Albaladejo de la traducción como una compleja operación interdiscursiva (2007b: 7):

En la traducción literaria la interdiscursividad se ve potenciada por la necesidad o por la conveniencia de tener en cuenta otros textos, otros discursos, como son otras obras literarias del autor de la obra que es traducida, otras obras de otros autores de la literatura y la lengua de la que forma parte el texto origen, así como otras traducciones de la obra objeto de traducción en la lengua de llegada e incluso en otras lenguas, además de otras obras literarias en la lengua de llegada.

Además, Logue entra en acuerdo con ciertas esferas del mundo académico al impregnarse de la investigación en torno a la oralidad en la génesis de la *Ilíada* y al interesarse por la música del hexámetro, según las escansiones de Carne-Ross, lo cual lo faculta, paradójicamente, para desafiar al propio hipotexto como punto de partida legítimo y optar por alterar a su conveniencia un metro relacionado con la épica, el pentámetro yámbico, que varía notablemente, y también sustituir los recursos expresivos (epítetos, símiles) de la epopeya por otros enteramente nuevos o modificados que beben, por ejemplo, del lenguaje del cine. Logue se deja impregnar de una realidad artística extraliteraria, lo cual implica un distanciamiento de los marcos genéricos tradicionales, con los que naturalmente, está en conflicto: *War Music* implica una crítica de la falta de musicalidad de la novela, de la falta de recursos narrativos de la lírica, de la falta de dinamismo de la epopeya. Escribir un poema heroico y de temática bélica que encuentra música en la guerra en tiempos marcados por la Guerra de Vietnam y la Guerra del Golfo también es poner sobre la mesa el contraste entre la ideología pacifista y la naturaleza violenta del hombre. No es posible que la desafiante traducción de un poema sobre un conflicto en tiempos de conflictos nazca sin una feroz negociación en diversas esferas conflictivas.

El conflicto, como señala Albaladejo (2011), no se limita a la relación entre unos discursos y otros, sino que es un mecanismo de significación dentro de cada discurso a través de la polifonía. La *Odisea* de Walcott, analizada en la sección correspondiente, es un ejemplo perfecto de cómo la introducción de nuevas voces encarna conflictos de la sociedad y de cómo toda obra literaria cabal es una herramienta de retórica cultural, en diálogo con las instituciones presentes y alimentada por su incorporación, más o menos conflictiva, de macrodiscursos. Walcott entra en conflicto con el macrodiscurso dominante en torno al poscolonialismo, como muestra la proyección de las voces en la polifonía de su obra. En los términos que señala Albaladejo (2011: 6), es interesante notar cómo toda reescritura es un eslabón en la cadena entre polifonía y poliacroasis en la malla infinita de la comunicación global. La *Odisea* de Walcott es el resultado de una interpretación transitiva mediada por un macrodiscurso interpretativo de la epopeya de Homero, una cuestión de poliacroasis, y a su vez es un discurso polifónico que generará poliacroasis mediadas por otros macrodiscursos. Toda reescritura es, de alguna manera, la síntesis creativa de una tesis formada por el hipotexto y su macrodiscurso interpretativo asociado, y una antítesis que emana del horizonte interpretativo particular de cada autor, marcado por otros macrodiscursos.

Los conceptos dialécticos con los que podemos interpretar el discurso sirven para ilustrar el contraste entre dos maneras de plantear el conflicto, según la presencia o ausencia de síntesis. En su *Odisea* (y también en *Omeros*) Derek Walcott aplica a una tesis homérica asociada a un macrodiscurso sobre la supremacía cultural una antítesis de crítica poscolonial que se resuelve en una síntesis original por la que se borran las diferencias entre colonizado y colonizador, con un mensaje positivo que invita al conocimiento de la historia como herramienta de retórica cultural para superar un conflicto social (Martyniuk 2005). No obstante, no todas las obras literarias se resuelven en una síntesis los conflictos discursivos: *The Penelopiad*, de Atwood, parte de una tesis similar, una *Odisea* asociada a un macrodiscurso de dominación social del hombre sobre la mujer, y su antítesis es la reivindicación de las víctimas de la violencia y dominación machistas legitimadas, pero esta reivindicación en la ficción no se resuelve, pues en ningún momento se crea una nueva realidad en que la cultura machista sea derrotada, ni se aceptan como justas las reclamaciones de los múltiples y desesperados intentos de las sirvientas ahorcadas:

Odiseo se sale con la suya, como si todo el discurso de la novela hubiera caído en saco roto. Esta ausencia de síntesis hace más patente lo sangrante del conflicto, pues se hace explícito el carácter abierto de la obra, la permanencia del conflicto abierto, por lo que invita a la acción en mayor medida, con una gran poder perlocutivo. Se trata de la presencia de un posconflicto (Albaladejo 2011: 13) que refleja una dialéctica entre lo que se dice y lo que se ha callado.

4.8.1. Reescrituras de la *Iliada* y reescrituras de la *Odisea*

He detectado algunas diferencias en la manera en que se reescriben la *Iliada* y la *Odisea* que responden principalmente a las características que tienen estos poemas como hipotextos y que desde el punto de vista contemporáneo podrían explicarse como de género literario. Como señala Rieu en el prólogo de su *Odisea* en prosa (1946: viii), desde hace mucho tiempo que se percibe una cercanía entre la *Odisea* y la novela de aventuras:

In the form, [la *Iliada* y la *Odisea*] are epic poems; but it will perhaps make their content clearer to the modern reader if I describe the *Iliad* as a tragedy and the *Odyssey* as a novel. It is in the *Iliad* that we hear for the first time the authentic voice of the Tragic Muse, while the *Odyssey*, with its well-knit plot, its psychological interest and its interplay of character, is the true ancestor of the long line of novels which have followed it.

Esta circunstancia podría explicar en parte la ausencia de una adaptación de la *Odisea* en un género como la epopeya, a la manera de *War Music*, o a otras formas de poesía, como *Memorial*. La temática del poema, llena de correrías, viajes, peligros y peripecias, la asocia a la novela de aventuras, por lo que en las traducciones convencionales es más frecuente que se encuentre en prosa, a diferencia de la *Iliada*. Sirva de ejemplo de esta asimilación la diferencia de tratamiento de estos poemas en las traducciones al español de la colección Letras Universales de la editorial Cátedra: la traducción de López Eire de la *Iliada* (1990) está en verso, en tanto que la *Odisea* de José Luis Calvo (2002) se encuentra en prosa. Esto, por un lado, refleja el distinto grado de solemnidad y carácter propiamente épico de los originales; por otro, afecta su popularidad y capacidad divulgativa, y determina que en la búsqueda de equivalentes funcionales tenga un grado de urgencia diferente, porque el grado de incomunicación en que se encuentran las traducciones convencionales es diferente. El conflicto entre esta obra y el sistema actual es mucho menos acusado que el de la *Iliada*. La *Odisea* es, por un lado, más íntima y amena, y menos solemne y bélica que la *Iliada*; por otro, más compleja narrativamente, más cercana a la civilización escrita y a una visión del mundo más personal. Todo esto determina que se la perciba cerca de la novela de aventuras. La narratividad en la *Odisea* es más esencial que en la *Iliada*, lo cual podría tener relación con que no haya ninguna reescritura lírica contemporánea de las aventuras de Odiseo.

El poema sobre el itacense, además, no tiene la misma postura sobre la heroicidad y la gloria como camino a la inmortalidad. En la *Odisea*, el fantasma de Aquiles reniega de su decisión de vida heroica y afirma que habría preferido la vida a la gloria entre los muertos; los problemas de Odiseo por la sed de venganza de Poseidón se originan en que el héroe no puede evitar decirle su nombre a Polifemo, un acto de presunción por la búsqueda de fama inmortal. En la *Odisea*, la epopeya da un paso en su evolución para albergar ya indicios de subversión de los valores del

género como difusor de la ética heroica. Esto se refleja en que las obras que los autores eligen para abordar la relación entre la fama y la inmortalidad.

Las reescrituras de la *Odisea* problematizan los géneros literarios actuales de manera distinta a la de la *Ilíada*, ya que su carácter poético y oral original se desdeña con mayor frecuencia, lo cual puede ser un factor de la inexistencia de versiones líricas ni en poesía épica, ni nuevas realidades transgenéricas, salvo en la esperable frontera entre lo dramático y lo narrativo. La *Ilíada*, en cambio, por su sabor más arcaico y su puridad arquetípica, suele interpretarse en una gama más amplia de posibilidades, de acuerdo con la faceta que se quiera recuperar, lo cual explica la existencia de *Memorial* y *War Music*, que traen a primer plano la oralidad original de los poemas. El distinto grado de solemnidad de los poemas quizá también haya influido en que las versiones ensayísticas tengan enfoques totalmente distintos en su afán didáctico, objetivo en el caso de la obra de Boyle y Croot, subjetivo en la de De Crescenzo.

Las reescrituras de ambos poemas suelen verse influidas por el mito que complementa la historia en torno a los hechos que narran, en la búsqueda de finales con unidad de acción dramática: las de la *Odisea* suelen terminar o en el reencuentro con Penélope (p. ej., la de Vargas Llosa), sin la visita a Laertes, o bien incluir el viaje final de Odiseo en busca de su reconciliación definitiva con Poseidón (como la de Manfredi); el comienzo suele coincidir con el de Homero (p. ej., la de Armitage), pero en alguna ocasión se remonta a la partida de Troya (la *Odisea* de Walcott) y en muchos se centra en el desembarco en Ítaca, con una reducción de las aventuras anteriores, como en la de Malerba. En ocasiones, la Telemaquíada desaparece, para que la historia pueda centrarse en Odiseo. La *Ilíada* suele contener también expansiones que aportan desenlaces dramáticos, como la caída de Troya (en el caso de Baricco), o añadidos de material previo, como la historia de Peleo y el nacimiento de Aquiles en la de Hawkins. Algunas partes de la *Ilíada* desaparecen de las reescrituras casi por sistema, como el catálogo de las naves, que en el mejor de los casos aparece reducido, o la descripción del escudo de Aquiles, también omitido o abreviado según las necesidades de cada obra. El conflicto entre el mito como narración completa y la selección que las obras han hecho de él se decanta de manera diferente en cada obra, pero en todas se aprecia una tirantez entre ambas realidades.

Dos autores de obras recogidas en el corpus han escrito versiones de ambos poemas. En ambos casos el enfoque es ligeramente distinto, por las particularidades de los hipotextos, pero los resultados son bastante paralelos en su actitud vehicular y el estilo. Las dos adaptaciones teatrales de Armitage se caracterizan por una ligera acentuación de rasgos cómicos, la conservación del aparato divino y la adopción de un léxico fresco y diálogos naturales y llenos de intención, más potentes en lo irónico en la *Odisea*, que gira ligeramente hacia la comedia. Las novelas didácticas de Bruce parecen haber sido construidas con la misma fórmula: prosificación, excursos para explicar todas las particularidades culturales y subordinación de todos los aspectos estéticos al contenido de los hipotextos. En la *Ilíada*, por la variedad de temas merecedores de tratamiento enciclopédico, los monólogos interiores didácticos se desbordan en mayor medida, pero se trata de la misma manifestación de los mismos objetivos.

4.8.2. Reescrituras según el género literario

En el proceso de reescritura, la búsqueda del cauce de representación no tiene la misma importancia en los tres niveles en que se puede estudiar el género literario. En el plano del género

natural, determinado principalmente por motivos pragmáticos, se producen transformaciones importantes en la reescritura, ya que hay múltiples circunstancias que determinan las posibles formas que el mundo referencial del hipotexto puede adoptar para llegar a diferentes públicos y lograr diferentes efectos. Como he demostrado en las secciones anteriores, no todos los cauces de representación son ideales y, por el estudio del género épico-narrativo de las secciones anteriores, puede comprobarse que la idealidad del cauce no se queda en el plano natural, sino que debe avanzar hasta la concreción del género histórico y más allá, porque la modalidad pragmática es importante, pero hay otros factores que influyen, como la extensión, la temática y eficacia de ejecución oral del texto resultante.

Que las epopeyas de Homero hayan producido reescrituras en los cuatro géneros naturales demuestra, por un lado, que la epopeya es poliédrica; por otro, que la plasmación prioritaria de tal o cual aspecto contenido en ella determina cambios de género, que son capaces de dar soluciones a las necesidades expresivas. En efecto, esta variación demuestra que los géneros literarios naturales guardan una correspondencia con la búsqueda de las particularidades expresivas o comunicativas; es decir, son una realidad abstracta pero real, capaz de conferir un marco a emisores y receptores para la comunicación literaria. La *Iliada* contiene luto y notas de lamentación, un aspecto que puede destacarse líricamente en una elegía, del mismo modo en que sus cualidades informativas y su capacidad para describir una cultura pueden quedar plasmadas en el género ensayístico. Al mismo tiempo, la tendencia a la hibridación revela que el género natural es una referencia que se tiene en cuenta, pero que está principalmente al servicio de una intención artística particular, original: ninguna obra, por muy paradigmática que sea, es un género en sí misma, ni se ve totalmente agotada por la aplicación de las características del género a su realidad. Esto se aprecia, por ejemplo, en la frecuente adopción del modo épico en las representaciones teatrales, como la *Iliada* de Brie.

En el plano del género histórico, determinado principalmente por motivos pragmático-semánticos, también se producen decisiones importantes en la reescritura, dependiendo de la interpretación del autor de la eficacia y vigencia de los géneros de partida y de llegada. Si el género de partida ha dejado de ser válido comunicativamente, es muy probable que el autor emprenda una búsqueda de otros géneros o que modifique el género de partida hasta ser capaz de cumplir con sus nuevas necesidades expresivas. En este plano, el dominio del autor de un género u otro puede ser determinante, pues es previsible que prefiera expandir las posibilidades expresivas del género que conoce a probar suerte en un género que considere adecuado pero no domine de la misma manera, tema que ya traté en la sección anterior al comparar las obras de Logue y Baricco. Los géneros históricos de destino imponen algunas restricciones semánticas: la novela, por ejemplo, género por excelencia del libre albedrío del hombre moderno, es menos compatible con lo extraordinario que la epopeya. Las novelas recogidas en este estudio tienen una acusada tendencia a omitir o restringir radicalmente la presencia de los dioses como causantes del devenir del hombre, en un giro hacia el realismo que a veces se da de manera incompleta, por la deuda del texto con su texto fuente; en el género natural dramático, esto no es así: en todas las obras hay presencia de lo sobrenatural.

En la reescritura, los subgéneros tienen una importancia menor, ya que el mantenimiento del universo referencial de la obra original no permite alteraciones sustantivas en este plano. Es

posible, sin embargo, que a través del énfasis se introduzcan elementos que maten el universo referencial. Por ejemplo, si para adaptar la *Odisea* se ha optado por la novela y se recalcan los lances y peripecias del héroe, el género de la obra resultante podría ser nítidamente una novela de aventuras al mismo tiempo que una novela mitográfica. Es el caso de *Il mio nome è Nessuno*, de Manfredi. Asimismo, el subgénero elegíaco por el que ha optado Oswald es resultado de enfatizar un aspecto temático del original. Por supuesto, cuanto mayor sea el énfasis en aspectos temáticos secundarios del original, menores serán las posibilidades de que la reescritura posea el cauce de representación ideal. Con todo, a veces los subgéneros pueden verse afectados por motivos pragmáticos: la novela didáctica resultante de la adaptación de la epopeya, a diferencia de otros tipos de novelas con la misma temática, mantiene el aparato divino por su deber de reflejar lo mejor posible todos los elementos del universo cultural de la obra de partida.

4.8.3. Reescrituras por el tipo de hipertextualidad

Por el tipo de transformación del hipotexto, la variedad de reescrituras de la epopeya homérica también es notable, porque abarca todo el espectro desde la adaptación con la más pura vocación vehicular hasta la apropiación del hipotexto para fines distintos, que pueden llegar a subvertir aspectos esenciales del original y plasmar conflictos. En este contexto, lo habitual es que las reescrituras partan de los textos fijados de la *Iliada* y la *Odisea*, pero hay algún caso en que el punto de partida de la transformación ya no es solo el texto, sino el acto de creación y ejecución simultánea de dicho texto fluido, que tiene en cuenta la función del rapsodo en la sociedad, por lo que mimetizar tal acto arroja un texto metodológicamente y cualitativamente distinto, que he dado en llamar rapsodia posmoderna.

Los dos ensayos, de De Crescenzo, y de Boyle y Croot, y las dos novelas didácticas, por el predominio de la finalidad, son claramente adaptaciones, y, salvo la de De Crescenzo, más ambiciosa artísticamente, están en el extremo del espectro menos estetizante y más moralmente sometido al imperio del receptor. Se ubican en este extremo del espectro vehicular, pero, a pesar de ello no pueden constituir traducciones funcionales porque solo recrean el contenido y los valores semánticos, pasando por alto la traducción de la experiencia estética, solo posible cuando se combinan lo semántico y pragmático.

A continuación tenemos un grupo de obras épico-narrativas, como las de Manfredi, Baricco, Logue y Lockwood, y obras de teatro (las dos de Armitage y la Zimmerman), que tienen claras pretensiones estéticas y su finalidad vehicular es suficientemente potente y dominante sobre las otras como para que las llamemos adaptaciones pues, con un grado mayor o menor de creatividad, la gran mayoría de sus intervenciones en el texto se explican como gestos al servicio del receptor. La de Logue, además, tiene componentes de rapsodia posmoderna que justifican parte de sus atrevidas transformaciones.

El siguiente peldaño de este continuo está constituido por obras todavía compatibles ideológicamente con los hipotextos, pero con presencia de alguna dominante estética que hace evidente que hay criterios más importantes que la transmisión de los valores del texto de base a un público nuevo, por lo que no son rigurosamente adaptaciones. Aquí se encuentran las obras de teatro de Eaton y Vargas Llosa, las novelas de Malouf y Miller, y probablemente la de

Hawkins, si se interpreta, como interpreto yo, que la transgresión humorística es solamente un juego paródico sin una retórica definida.

Un paso más allá se encuentran las obras que utilizan el material homérico para fines nuevos, que no están suficientemente presentes en Homero, pero no son críticos de los valores del original. La *Ilíada* de Brie y la *Odisea* de Walcott pertenecerían a esta categoría de las apropiaciones, la primera por su introducción de la realidad política latinoamericana; la segunda, por la crítica poscolonial.

Si en la obra de Hawkins, brutalmente violenta, pornográfica, escatológica e irónica, vemos un mensaje serio que desafía características esenciales de la epopeya homérica, habría que incluirla en la categoría de las subversiones o desplazamientos, en las que sin duda están *Itaca per sempre*, de Malerba, y abanderando la postura crítica ante los valores del héroe homérico, *The Penelopiad*, de Atwood.

Albaladejo (2011: 5), siguiendo a Bajtín, señala que los discursos están presentes en la literatura porque también lo están en la sociedad. Las voces de los discursos literarios y retóricos encarnan posturas contrapuestas, como hemos visto en las apropiaciones y los desplazamientos, que plasman reivindicaciones de sectores de la sociedad. Quisiera simplemente añadir que también las confluencias y acuerdos están presentes en la literatura, tanto en la dimensión genérica como en la hipertextual: escribir dentro de un género literario para vincularse a una tradición es un acto de continuidad; las adaptaciones y traducciones funcionales dan voz a un acuerdo de transferencia que apunta a una continuidad a pesar de la diferencias culturales. La crítica tiende a centrarse en el conflicto, pero el acuerdo y la búsqueda de vínculos pacíficos y continuidades también es una realidad digna de estudio.

He dejado para el final el caso de *Memorial*, de Oswald, porque lo considero una muestra de un modo nuevo de reescritura, solo posibilitado por el conocimiento de la oralidad constitutiva de la Grecia arcaica en la que nacieron los poemas y por una actitud hacia la intertextualidad capaz de ir más allá de lo textual: la autora, amparada en la realidad preverbal, fluida y sobre todo adaptativa de la poesía homérica, se pone en la piel de un rapsodo, pero, consciente de que su público es contemporáneo, rapsodia la *Ilíada* para nosotros, los receptores contemporáneos, usando como eje una característica esencial: la *enargeia*. Si hacemos caso a la autora, que declara actitud vehicular, y consideramos válida esta característica como plano de equivalencia, podemos decir que es una adaptación; si no, se trataría de una subversión, puesto que, como he mostrado en la sección correspondiente, es antiépica.

4.8.3.1. Prólogos y tipos de hipertextualidad

La gran mayoría de obras literarias que he analizado tienen un prólogo que justifica la existencia de la obra y explica las intervenciones que ha practicado el autor para llegar al hipertexto, lo cual se explica por deontología de la adaptación, reconocimiento de la autoría mixta y sobre todo, para que la obra tenga eficacia perlocutiva, como señala Chico Rico (1988: 325): «... debemos destacar el importante papel que una unidad composicional como la constituida por el *exordium*, característico, esencialmente, del texto retórico clásico, desempeñaba en orden a la consecución del favor del receptor, agente de la respuesta perlocutiva perseguida por el productor del texto».

Una vez descritas las consecuencias de la descontextualización de una comunicación sin exordio, Chico Rico continúa de esta manera (1988: 325):

Para evitar las posibles consecuencias negativas que perlocutivamente podrían derivarse de esta comunicación, descontextualizada espacio-temporalmente y/o socioculturalmente en un caso, y descontextualizada semántico-extensionalmente en otro, un orden retórico en el texto argumentativo y, sobre todo, un orden retórico mantenido a lo largo de los distintos conjuntos-unidades básicos del texto retórico clásico, con su exordium y su narratio, contribuiría en un primer momento a activar en el receptor las mejores expectativas de adscripción a las tesis propuestas por el productor para estar en óptimas condiciones de llevar a término, en un segundo momento, la respuesta solicitada por éste. En cualquier caso, el posible bloqueo del proceso comunicativo, entendido como proceso compuesto por actividades poiéticas y actividades prácticas tendente a la consecución de una reacción perlocutiva en el receptor redundante en beneficio propio del productor del texto, crea en éste la necesidad de utilizar un tipo macrocomposicional en el nivel macrocomponencial sintáctico construido de acuerdo con un orden canónico.

Chico Rico tienen en mente el discurso retórico, pero las consecuencias de la descontextualización, principalmente cultural, son muy parecidas en el texto literario, sobre todo cuando se trata de reescrituras de obras canónicas, sobre las que se espera una justificación de la posición que aspiran a ocupar con respecto a la obra original.

En las obras más cercanas a la equivalencia funcional, hay una tendencia a incluir notas introductorias y otros paratextos que aclaran las intenciones de adaptación como un fenómeno de traducción y describen con mayor o menor detalle las intervenciones practicadas a partir de traducciones a lenguas modernas o del original griego. Ocurre esto en las obras de Baricco y Logue, en el género épico-narrativo, y, por supuesto, en obras de otros géneros, empezando por *The Odyssey*, de Zimmermann, obra dramática; en *Memorial*, de Oswald, y en las dos obras didáctico-ensayísticas.

En todas ellas se declara que el punto de partida es el original griego (Oswald tiene formación clásica), una traducción concreta (para Baricco, la *Ilíada* de Ciani; para Zimmermann, la *Odisea* de Fitzgerald) o un conjunto de traducciones (para Logue, las *Ilíadas* de Chapman, Pope, Derby, Murray y Rieu). Estas declaraciones ya orientan los objetivos literarios como subordinados a una fidelidad, al compromiso con un método de preservación del original. El punto de partida es el intento de transmitir lo mismo que los originales pero a un público diferente en unas circunstancias que han cambiado.

En los apuntes sobre su adaptación de la *Odisea* (2006: xiii-xiv), Zimmermann describe punto por punto el método que siguió para adaptar la obra, que se parece, paso a paso, al de Baricco (2004: 7-10): 1) elección de una traducción moderna y de estilo vivo (la de Fitzgerald para Zimmermann, la de Ciani para Baricco); 2) escisiones (episodios menores en Zimmermann; repeticiones y aparato divino en Baricco); 3) transestilización (menor en Zimmermann, importante en Baricco, pero ambas aligeran las traducciones de las que parten); 4) transvocalización o asignación de la narración a personajes (en Zimmermann, lo no representado cae sobre los hombros de Atena y Odiseo; en Baricco, la historia descansa en 18 narradores que

aportan sus testimonios); 5) adiciones (en Zimmermann, la mujer en el comienzo y el episodio del remo; en Baricco, el capítulo final sobre la caída de Troya). Ambos autores incluso aluden al problema de los extraños nombres propios, que solucionan de diferente forma (Zimmermann, eliminando acentos y adoptando una ortografía ecuménica; Baricco, enseñando cómo se pronuncian los nombres con acento). En ambos casos se aprecia, por esta descripción rigurosa del método, un respeto por el original y la explicación de intervenciones pensando únicamente en el receptor: no hay alteraciones que no se justifiquen en las condiciones de representación o las características de la audiencia. Ahora bien, aunque estas adaptaciones tengan tanto en común y hayan hecho tan explícitos su método y su finalidad, mucho más importante es la transformación de Baricco, pues la distancia entre la *Iliada* homérica y sus posibilidades de lectura en voz alta en nuestros tiempos es mucho mayor que la distancia entre la *Odisea* y sus posibilidad de representación teatral, pues esta requiere cambios mucho menores que aquella. Esto explica, además, la adición en Baricco de un epílogo en que se justifica la pertinencia de la *Iliada* en nuestros días.

Del difícil caso de *Memorial*, que he calificado de rapsodia posmoderna, me he ocupado en la sección correspondiente, pero me gustaría recordar la intención metafrástica anclada no en el texto sino en su realidad anterior. Tomkin (2012) afirma que Oswald «doesn't so much revise as explode the tradition of translation». La autora considera traducción su poema: «This is a translation of the *Iliad's* atmosphere (...). This translation presents the whole poem as a kind of oral cemetery». En este sentido, es muy elocuente el párrafo final de la introducción:

I should add a note about my attitude to the printed *Iliad*. My 'biographies' are paraphrases of the Greek, my similes are translations. However, my approach to translation is fairly irreverent. I work closely with the Greek, but instead of carrying the words over into English, I use them as openings through which to see what Homer was looking at. I write through the Greek, not from it — aiming for translucence rather than translation. I think this method, as well as my reckless dismissal of seven-eights of the poem, is compatible with the spirit of oral poetry, which was never stable but always adapting itself to a new audience, as if its language, unlike written language, was still alive and kicking.

El punto de partida de esta versión, por lo tanto, es el espíritu de la tradición oral, que consiste en adaptarse a la nueva audiencia: esa es la esencia de la *Iliada* y esa es la característica fundamental de este enfoque que, por motivos de género literario e hipertextualidad es mejor no calificar de traducción, a pesar de la terminología que emplea la autora.

Queda por mencionar los paratextos introductorios de las apropiaciones y desplazamientos, que también suelen contener información sobre la actitud del autor respecto al hipotexto, a pesar de la definición de Sanders (2008) según la cual en las apropiaciones la vinculación con el hipotexto no es declarada. Margaret Atwood incluye una introducción en que resume el contenido de la *Odisea* y, amparándose en la existencia de fuentes mitológicas divergentes y en la posibilidad de contar los mitos de otras maneras, explica que contará la historia de Penélope y las doce sirvientas ahorcadas, indicándole al lector que debe prestar atención a la justicia del ajusticiamiento y a las incoherencias de la historia como se ha contado hasta el momento. Este prólogo predispone a

la lectura feminista que quiere que se haga del material y que potencia el poder perlocutivo de la obra, que es toda ella un argumento que refuerza las ideas del prólogo.

Malerba no incluye una introducción retórica, pero sí recoge en un «Post Scriptum» su motivación para reescribir el encuentro entre Odiseo y Penélope: una conversación con un experto clasicista y su mujer que dejó entrever incongruencias en el original y que le sirvió para resaltar la debilidad emotiva de Odiseo tanto como la astucia de su mujer, capaz de un rol más activo. No es baladí que Malerba justifique en este epílogo su conjetura de que Odiseo es el autor, con la asistencia musical de Terpiades (Femio), de la *Iliada* y la *Odisea*, porque da cuenta del carácter fabulador del héroe, lo cual es verosímil, y especialmente porque esta composición en la ficción se hace de modo oral. Esta es otra muestra más de un autor que aplica su interés por la crítica filológica a la literatura y de cómo la oralidad es la grieta por la que la reescritura posmoderna puede remontarse al mito, sin anclarse del todo en el texto.

En cualquier caso, la habitual inclusión de introducciones retóricas pone de manifiesto que la inserción de una reescritura en el sistema literario es conflictiva en un sentido u otro, por lo que hace falta una argumentación explícita del papel del hipertexto en relación con el hipotexto y la cultura de llegada. La exclusión de una introducción retórica también acarrea un mensaje: el de que la pertenencia del texto al sistema es tan natural que no hace falta justificarla, una preterición significativa.

4.8.4. Reescrituras, posmodernidad e ideología

¿Puede decirse que las obras más cercanas a la adaptación y aparentemente desideologizadas son modernas, y las apropiaciones y transformaciones más críticas, más posmodernas? En cierto sentido, sí; en otro, quizá más aceptable en un entorno escéptico y ferozmente posmoderno, no. Las adaptaciones son modernas en el sentido de que buscan crear algo nuevo, pleno y completo, que rompa con el pasado y pueda leerse con independencia de su fuente y sean por sí mismas eficaces para comunicarse con un público determinado. Las apropiaciones serían posmodernas en el mismo sentido: al implicar crítica o, como mínimo diálogo y referencia, es fundamental tener presente los textos fuente para detectar las transformaciones y darles sentido: interesa más el arte que la realidad. Unas ponen por delante el texto nuevo; otras, la transformación, la diferencia. Hasta ahí, las correspondencias son nítidas, pero hay un sentido en que las apropiaciones son más posmodernas que las adaptaciones: precisamente porque tienen otra finalidad ideológica y estética que los textos de partida, practican un grado de intervención mayor, con aportes de originalidad que les permiten distanciarse de las adaptaciones, cuya afinidad textual, estructural y pragmática con el texto original en teoría es mayor. Ahora bien, se puede formular una nueva objeción a esta objeción, ya que muchos de los procedimientos transformadores por los que se obtiene una adaptación, como los de similitud en la diferencia que he descrito anteriormente, son sumamente complejos, sofisticados intertextualmente y entrañan un aporte de originalidad superior al de algunas apropiaciones. Pienso en *War Music*, adaptación, frente a *Itaca per sempre*, una apropiación.

Desde cierto punto de vista, toda actitud artística que parta del reciclaje, tenga como principio constitutivo principal la intertextualidad, vea la realidad como algo mediado por el lenguaje, no

crea en la creación de nuevos significados, es posmoderna; pero muchas de las reescrituras que he estudiado, tienen, junto con estas características, rasgos totalmente modernos, como declarar su vínculo con la obra original, y buscan darle un significado al texto nuevo en lugar de añadir texto a los viejos significados heredados. Es más, en las posturas más marcadas ideológicamente se aprecia una fe en la capacidad del arte para transformar la realidad, una postura nada posmoderna, pues esta se caracteriza por depender de una retórica en que el lenguaje es una herramienta, un instrumento perlocutivo que enseña, purifica, conmueve, persuade e incita a la reflexión, no un juguete mistificado y masturbatorio, que seudocomunica seudomensajes con seudocitas.

Sí me parece innegable el carácter posmoderno de la actitud de muchos autores ante los moldes del género y las formas de reescritura, porque no se sienten sujetos por ellos como por normas, sino como posibles repertorios en los que ampararse para comunicar, lo cual puede dar origen a marcos de referencia muy complejos en cuanto al género, como el de Logue, o en la definición del tipo de reescritura, como los poemas de Logue y Oswald, que pueden suscitar las iras de los sectores académicamente conservadores.

Por otro lado, no soy capaz de ver la falta de fe típicamente posmoderna de las posturas marcadas ideológica y políticamente. El feminismo de Malerba y Atwood, y la crítica poscolonial de Walcott creo que son tomas de postura claras, en modo alguno veladas, y muy eficaces, hasta donde la literatura puede ser eficaz, como artefactos retóricos que, a través de mostrar lo que podría haber sido o podría ser o lo que vale la pena imaginar, abren las puertas del pensamiento a ideas que, además, vinculadas al mérito artístico y al *ethos* de sus autores, se hacen mucho más persuasivas y transformadoras en un contexto de conflicto político, en su sentido más amplio. Otras líneas ideológicas más abstractas que reflejan un concepto de la humanidad, como la postura pacifista en el pesimismo que puede entresacarse de Logue, o la lamentación sobre la fugacidad de la vida de un ser humano obsesionado con la inmortalidad pero abocado inexorablemente a la violencia mortal (Oswald), o la descripción del hombre como un ser incurablemente sediento de cambio (De Crescenzo) puede que no tengan una fuerza argumentativa tan clara, pero son también caminos hacia la reflexión.

4.8.5. Reescrituras, multiculturalidad e ideología

Hay una esfera de la literatura comparada a la que no he dedicado mucha atención interdiscursiva, que es la de la relación entre las nacionalidades y el sexo de los autores y las características de sus reescrituras en el plano del género literario y las variedades de hipertextualidad. No lo he hecho sistemáticamente porque, por un lado, la muestra de la que parto me parece demasiado pequeña como para hacer afirmaciones nítidas en la descripción de las actitudes de una nación o un colectivo determinado ante una forma de reescribir, y porque, por otro, he tocado puntualmente los temas de alteridad, diferencia y cultura cuando me han parecido pertinentes en cada obra.

Sí que es claro que en nuestros tiempos la literatura es un espacio codificado culturalmente para la manifestación de la alteridad, plasmado en el desarrollo del género polifónico por excelencia, la novela, y en las reivindicaciones con implicaciones político-sociales que abordan más o menos

directamente las obras literarias, entre las que la reescritura es particularmente eficaz como procedimiento, debido a su capacidad de contraste entre lo conocido (el hipotexto) y el mensaje basado en la diferencia que aporta el hipertexto. La actitud adaptativa, al silenciar el contraste, y la crítica, al manifestarlo son igualmente expresivas a este respecto. Las obras de Atwood, Malerba y Walcott lo muestran sobradamente, por contraste con las de Baricco, Armitage o Eaton.

Ahora bien, sería ingenuo establecer una relación muy directa entre la pertenencia de un autor a una minoría, su ideología y la necesidad de que dicha pertenencia y dicha ideología se constituyan como mensajes principales de obras que, sin embargo, siempre traslucen de alguna manera la identidad y la ideología. La actitud feminista de Atwood, una mujer canadiense, quizá haya que entenderla de distinta manera que la también feminista actitud de Luigi Malerba, un hombre italiano. Madeline Miller insiste en la relación homosexual de Patroclo y Aquiles, que tiene tradición clásica, pero el grado en que este rasgo de su novela puede constituir un mensaje ideológico es muy relativo y depende del grado de aceptación que ese tipo de relación, cada vez mayor, tiene en la actualidad, por lo que desde cierto punto de vista no constituye un aporte reivindicativo. Vargas Llosa y Brie, por un lado, y Walcott y Malouf, por otro, mantienen relaciones con un grado de conflicto muy diferente con su identidad en un contexto poscolonial, latinoamericano y británico, respectivamente, que seguramente puedan explicarse ideológicamente, pero que distan mucho de ser simples y que requerirían un análisis mucho más específico de cada obra y del conjunto de las obras del autor, en que se privilegie una interdiscursividad específica de la bibliografía de cada escritor.

Podría afirmarse que es lógico que Vargas Llosa, descrito como un conservador liberal eurocentrista, no incluya ningún guiño de crítica al papel de Odiseo como colonizador, ni ninguna empatía con el Cíclope, ni con la matanza de las sirvientas, ni se vea incomodado por el papel occidentalista de su héroe Odiseo, con el que se identifica, además, por su función como contador de historias y héroe fabulador. Sin embargo, aunque esta declaración pueda tener sus visos de verdad, requeriría un análisis de toda la obra de Vargas Llosa y la manera en que su ideología —cambiante, además, a lo largo de los años— se plasma, y con respecto a otras ideologías de otros autores. Esta perspectiva no tiene cabida en esta investigación, limitada a la intersección entre género literario e hipertextualidad en las reescrituras de Homero. Puede que exista también una relación entre el grado de actitud reivindicativa de los autores y su reconocimiento por los estamentos literarios, que puede analizarse diacrónicamente: se podría lanzar la hipótesis de que Vargas Llosa o Walcott, tras ser galardonados con el Nobel, cambiaron la intensidad de sus reivindicaciones ideológicas, al acomodarse a su estatus canónico. Ese estudio, que se basaría igualmente en un análisis interdiscursivo y que igualmente podría explorar el papel de la reescritura, tendría que basarse en un corpus muy diferente, que incluyese, por ejemplo, obras de otros autores galardonados y posturas políticas o ideológicas claras.

En el diferente enfoque de la enseñanza de obras con intención didáctica, como las de Bruce, Boyle y Croot, y De Crescenzo, puede traslucirse una distinta visión de la educación y el papel más o menos activo del educando en las culturas anglosajona y mediterránea, como he señalado en la sección correspondiente, que podría tener relación con el grado de identificación que cada cultura mantiene con los respectivos héroes de la *Iliada* y la *Odisea*. Esta perspectiva, para tener

alguna validez, también tendría que partir de un corpus diferente, que incluyera un número mayor de obras didácticas y analizara específicamente los mecanismos por los que transfieren los valores del mito.

4.8.6. Reescrituras y política cultural

Las reescrituras de Homero muestran complejas dinámicas de política cultural de apropiación, distanciamiento o ambas posturas simultáneamente, aunque parezca paradójico, en su relación con el canon. Las adaptaciones y traducciones, por su finalidad principalmente vehicular, parecen apuntar simplemente a revitalizar a Homero, en tanto que las apropiaciones parecen dirigirse a la crítica, pero toda adaptación es de alguna manera crítica con Homero porque delata la incapacidad de este para comunicar en la actualidad, en tanto que toda apropiación también revitaliza, en parte porque el grado de originalidad necesario para la crítica y el diálogo interdiscursivo crítico es altísimo.

Todo autor de una reescritura reclama para sí el original, parte de su prestigio, parte de su autoría; al reescribir todo autor se postula como heredero de un legado y al mismo tiempo creador de otro legado, pero reivindica al mismo tiempo que su manera de hacerlo es distinta a la de otros y, hasta cierto punto, más necesaria, legítima y permanente: en su bandera están las insignias del original pero también las de sí mismo, pero la decisión de asociarlas es unilateral, ya que Homero no puede manifestarse. Las traducciones son por definición efímeras, pues se agotan tan pronto como las características de la cultura de llegada se transforman, de la misma forma en que las apropiaciones críticas ideológica o artísticamente pierden relevancia con el tiempo, ya que las reivindicaciones concretas de esta crítica son también propias de un tiempo y de un marco social, cultural, político y económico particulares, a menos que estas reivindicaciones por sí mismas aspiren a la universalidad y reflejen conflictos humanos que jamás se resolverán. La crítica feminista y los estudios poscoloniales son una forma de leer y transformar la literatura que, a la luz del material del corpus, son relevantes, pero no hay garantías de que en el futuro lo serán.

Por muy original y artísticamente lograda que sea, ninguna reescritura de Homero superará por entero, a ojos de quienes escriben la historia de la literatura, su relación de relativa subordinación al hipotexto, por lo que es difícil que forme parte del canon, que premia en mayor medida la originalidad monológica que la originalidad en el diálogo intertextual e interdiscursivo, una situación que podría cambiar y que viene cambiando desde que Joyce publicó su *Ulyses*. Las luchas de las reescrituras por penetrar en el centro del sistema literario pueden llevar muchas banderas, en lo estético e ideológico, pero probablemente lo que consiga eternizarlas sea su configuración como formas singulares de transformación en tanto encarnaciones de nuevos géneros en la intersección entre la intertextualidad y la architextualidad, es decir, como entidades únicas en que la especificidad de la relación con el hipotexto guarda una relación necesaria e indisoluble con características literarias que pueden constituir un nuevo género, que cree modelos al mismo imitables por su capacidad expresiva y al mismo tiempo irrepetibles, por la singularidad de su factura literaria. Creo que este es el caso de *War Music*, que no pasará a la historia de la literatura como una traducción de la *Ilíada*, a pesar de que en muchos sentidos es más metafrástica que cualquier traducción. Si llega a adquirir un lugar entre los clásicos será porque constituye un faro, una referencia para otras obras que en el futuro replicarán su estrategia de reescritura ferozmente original pero no de manera servil, sino con una nueva originalidad transformadora, aplicada a

otros hipotextos de otros géneros con intervenciones nuevas que su vez les permitan una factura extraordinaria. El punto de partida de estas obras tendrá que ser no los procedimientos transformadores de Logue, sino una abstracción de los mismos que puedan utilizar como motores de una creación nueva y eficaz comunicativamente, y eso podrá lograrse no solamente con el conocimiento de las características del hipotexto y una receta de adaptación, sino con el dominio de diversas tradiciones genéricas, la influencia de lenguajes literarios y extraliterarios, y una lucidez comunicativa que pueda traducirse en recursos disponibles en una paleta fértil. En otras palabras, Logue será un clásico si es capaz de generar originalidad en sus epígonos.

Las dinámicas de apropiación cultural de Homero tienen particularidades que se deben al carácter semilegendario del autor, a la falta de fijación de su identidad y a la oralidad de la tradición que encarna, que parece ser una puerta abierta a la rapsodia posmoderna. La libertad extraordinaria que estimula la reescritura creativa de Homero puede deberse a varios motivos, entre los que se encuentran la improductividad del género literario de partida, la relativa indefinición de sus características en el sistema actual, la nebulosa realidad semilegendaria y mitológica a la que aluden los poemas, la absoluta lejanía estética de la forma, la inmensidad del repertorio de personajes de características extremas, la exposición extraordinaria de Homero como fundador de la literatura occidental y el prestigio derivado de emparentarse con él al transformarlo.

Por otra parte, no solo los autores de reescrituras se disputan la apropiación cultural de Homero, sino también la crítica y los estudios académicos, que se arrogan la autoridad de decir qué es y quién fue Homero, y qué lectura o transformación es legítima, así como qué es una traducción y qué no lo es. Es más, esta tesis, aunque no prescriptiva, también es un intento de apropiación cultural que, para empezar, arbitra sobre qué es y qué no es una reescritura de Homero. Ya he mostrado cómo Logue, que no sabía griego y renegaba del derecho de la academia a juzgar la recepción de Homero, mantuvo relaciones conflictivas con las traducciones más enraizadas en la interpretación académica tradicional y más cercanas a la noción tradicional de fidelidad.

Las dinámicas culturales en relación con el canon son variadas, porque las obras que pertenecen a él son una fuente inagotable de inspiración para precisamente alterarlo. En ese sentido, todo el canon es contracanonico y contracultural (Graziosi y Greenwood 2007: 15-16), ya que no hay institución cultural que pueda controlar las variadas lecturas paracanónicas, antiacadémicas, que se hacen de las obras que pertenecen a él, ni, por supuesto las reescrituras que se originan en dichas lecturas. La *Iliada* y la *Odisea* se leen tanto y son tan inspiradoras, que estimulan extraordinariamente la creación de obras que las desafíen, continúen o maten, ya que no hay fuerza custodia que pueda evangelizar a la sociedad entera acerca de la manera en que deben interpretarse y revitalizarse estas epopeyas seminales. Es un caso parecido al de la cambiante y creativa lengua natural en relación con los esfuerzos de las academias de la lengua y la lingüística prescriptiva por normarla. Las epopeyas de Homero, por su primordialidad y preeminencia, son tan tentadoras como posibles hipotextos, son tan íntimamente parte de nuestro lenguaje literario, que al mismo tiempo que divulgan su perfección socavan sus principios constitutivos y son el punto de partida para que la creatividad de los autores transgreda el control de cualquier institución.

Tomemos por caso la *Odisea* de Derek Walcott, escrita específicamente para la Royal Shakespeare Company, lo que podría parecer un acto de complicidad con una institución que no representa a los habitantes de las Antillas y Bahamas, sino al antiguo opresor colonial y por lo tanto, sería

rechazable. Walcott, sin embargo, está intelectual y creativamente un paso más allá tanto de quienes le hacen el encargo como de sus compatriotas caribeños: en su obra, mezcla de mitología y jerga criolla, muestra que no hay divisiones entre los británicos y los habitantes de sus antiguas colonias, que en un sistema colonial todos son cómplices, el Calibán colonizado y el Próspero colonizador, lo que sirve para exorcizar sus propios demonios del colonialismo (Martyniuk 2005: 197) al tiempo que envía un mensaje sobre la indomeñable fertilidad de la reescritura. Todo ello es posible gracias a que la *Odisea* ocupa ese lugar que, por canónico, alberga la esencia de lo contracultural. Walcott cree que una reescritura puramente adaptativa no contribuye ni al desarrollo de la literatura ni al del proyecto poscolonial, ya que obras de este tipo imitan y refuerzan la preeminencia de los textos occidentales. Al aceptar el encargo de sus antiguos opresores, Walcott parece haber caído en su trampa neoimperialista, pero los supera intelectualmente introduciendo elementos de su propia postura poscolonial subversiva, que también es crítica, como hemos visto en la sección correspondiente, con el papel de víctima del colonizado, como hizo en *Omeros*. Walcott mantiene los personajes y las aventuras de Odiseo, pero cambia el lenguaje de muchos personajes, lo que acarrea un cambio racial que debe reflejarse sobre las tablas, pues todo se encuentra filtrado por la estética criolla antillano-bahameña, por los rasgos de personajes periféricos que dejan clara su diferencia pero que no son víctimas, sino visionarios, poetas, profetas, agentes capaces de contar la historia. El lenguaje de Walcott, con juegos de palabras y dobles sentidos, recuerda al picong tanto como a Shakespeare, pero no a Homero (Martyniuk 2005: 191).

Podemos intentar ubicar las reescrituras de la epopeya en nuestro polisistema literario dinámico, en el que se producen transferencias entre el centro y la periferia. La epopeya homérica es central y canónica en algunos sentidos, porque es un bien cultural valorado por las élites, a pesar de su indudable génesis oral, que en otros casos ha condenado a la periferia a otras manifestaciones literarias. Las reescrituras parten, en principio, de una posición más periférica en el sistema, pero, al mismo tiempo que ponen de relieve que la epopeya se ha fosilizado, al no ser extrapolables sus características genéricas, que ya no son comunicativas, también demuestran que Homero estimula la producción y recepción con una fertilidad extraordinaria, por su dimensión temática. Que esto sea así en esta época, en el período que estudio, no significa que siempre haya sido así ni que en el futuro lo será de la misma manera, ya que el poder de influencia de lo canónico es variable entre las diferentes épocas. Se da la paradoja de que la canonización aparentemente estática de Homero en realidad es sumamente dinámica: sus características de género ya no son norma productiva, pero sí que inspira, por su carácter de texto difuso de génesis oral y retórica adaptativa, la producción de textos, impulsando innumerables y libérrimas formas de transformación. Las reescrituras contemporáneas de la epopeya ejercen una enorme presión sobre la determinación de quiénes son los custodios culturales de la interpretación de Homero y de las formas legítimas de transformarlo: Baricco establece vínculos entre Homero y la cultura popular; Logue es profundamente antiacadémico; Walcott supera las constricciones de toda institución y aciolla el papel del aedo. Los grupos dominantes, en la globalización, son cada vez menos capaces de ejercer ningún control sobre la transformación de los venerables bienes culturales y su uso como trampolín de otras obras de la periferia hacia el centro. Las reescrituras, y en particular aquellas que coquetean con la traducción sin abrazarla del todo, desempeñan un papel fundamental en la definición del canon y la relación de este con el resto del sistema literario.

Se trata de conflictos que pueden explicarse en términos de retórica cultural, en la línea que señala Albaladejo (2011).

El mero hecho de que ciertas obras se traduzcan o adapten ya refleja una toma de postura política, ya en sentido amplio, ya en sentido estrictamente político. Como señala Hardwick (2004: 28-29), el debate acerca de la idoneidad de los modelos de conducta homéricos se plasma en la traducción. Por ejemplo, Blackie, académico y traductor, pensaba que los textos homéricos, por albergar valores antidemocráticos, era un contrapeso útil de los valores liberales. En un contexto cultural cristiano, traducir un texto pagano con valores morales paganos, tiene un significado particular, que puede ir desde la incomodidad de lo extraño hasta la incorporación superadora, dada la supremacía cultural cristiana.

Por otro lado, los valores propios de las obras y los géneros que se traducen o adaptan pueden tener consecuencias políticas muy directas. Por ejemplo, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, un tiempo en que los jóvenes de clases medias y altas se educaban en la lectura de Homero, la lectura de poesía épica, en particular la de la *Iliada*, tenía resonancias importantes, porque ponía el énfasis en el papel del héroe individual que busca la gloria, la fama imperecedera en la batalla, y considera la muerte en batalla como una buena muerte, ya que *Dulce et decorum est pro patria mori*. A los Gobiernos occidentales implicados en la Gran Guerra les interesaba el cultivo de estos valores, sobre todo si se realizaba el paralelismo entre Asia Menor y Europa, Troya y Grecia, en contextos como el de la campaña de Galípoli (1915, junto a los Dardanelos). Traducir la *Iliada* en este contexto acarrea la difusión de unos valores que justifican conductas involucradas en procesos políticos (Hardwick 2004: 49), del mismo modo en que otro tipo de reescrituras pueden, en lugar de difundir dichos valores, ponerlos en cuestión. La *Odisea* de Walcott, por ejemplo, se vale del episodio del Cíclope para ironizar sobre estos valores: en esta versión, el Cíclope es un gobernante opresor que difunde su ideología con versos como estos, cantados por el coro marcial: «To die for the eye is best, it's the greatest glory / Dulce et decorum est pro patria mori. / There is no I after the eye, no more history» (Walcott 2005: 148).

En una cultura en que el acceso de las mujeres a las lenguas clásicas era limitado, como por ejemplo la Inglaterra del siglo XIX, el conocimiento y las nociones del mundo clásico eran vistas como eminentemente masculinas. Las mujeres que aprendían lenguas clásicas lo hacían solamente para acompañar a sus hermanos y ser una ayuda para su educación. Por ello, que una mujer traduzca textos clásicos en un contexto como ese implica toda una reivindicación política y cultural: permitía el acceso a un bien cultural masculino a un colectivo normalmente marginado de él y al mismo tiempo reivindicaba la capacidad de ese colectivo para una actividad cultural de la que normalmente se encontraba marginado, lo cual puede, además, granjear un reconocimiento aprovechable para otras parcelas de la vida social de la autora y otras reivindicaciones. Por ejemplo, Swanwick utilizó el estatus logrado con sus traducciones para su campaña sufragista (Hardwick 2004: 31-35).

4.8.7. Reescritura y retórica cultural

La reescritura, y en particular la de la epopeya homérica, es un ámbito extraordinario para el estudio de los alcances de la literatura y el discurso persuasivo como sistemas de modelización secundarios en relación con la cultura. Como demuestra Albaladejo (2013: 3-7), la cultura considerada globalmente no podría entenderse sin la retórica, del mismo modo en que esta

depende en altísimo grado de factores culturales: los contenidos de todo discurso son culturales, al igual que la manera en que se construye, los contextos en que puede pronunciarse y los alcances pragmáticos que puede tener. La eficacia pragmática de todo acto de comunicación, verbal o no, depende de que el emisor y el receptor compartan elementos culturales, entre los que se encuentra la institución literaria y las reglas que rigen cada género.

Como demuestra Lorna Hardwick (2004), la reescritura y la redefinición de sus normas y tipos (como traducción o algo distinto de ella, p. ej.) reflejan la importancia de los marcos ideológicos, el significado y las cambiantes relaciones entre textos centrales y los procesos de cambio cultural. Los distintos tipos de traducción interactúan con las dinámicas de transmisión y cambios culturales, que se reflejan en los cambios de las normas. Las culturas se traducen: la traducción de palabras implica transferencia a la cultura receptora del marco cultural de la cultura de partida. Incluso las diferentes subculturas y colectivos (el artista, el político, el académico, los lectores y el público teatral, la mujer) crean y ponen en práctica sus propias normas de traducción, logrando que esta cruce fronteras, hasta el punto de que las culturas se crean y definen por diversos tipos de traducción.

Puesto que el lenguaje artístico tiene como material el lenguaje natural que modeliza el mundo, la manera en que se relaciona con la realidad está superpuesta a aquella modelización. El lenguaje literario y el lenguaje retórico, que tienen muchos puntos de contacto, extraen de la lengua natural los rasgos que creen pertinentes para sus sistemas artísticos, con los que configuran sus propias reglas de combinación para transmitir sus mensajes particulares, imposibles para otros sistemas (Albaladejo 2013: 7-13). La epopeya homérica pone de manifiesto unas reglas particulares de un sistema literario determinado, ya no vigente, y su reescritura busca la manera de encajar eso en un nuevo sistema cultural. La reescritura de la epopeya homérica es particularmente interesante frente a las reescrituras de textos de otros géneros porque, en la medida en que la literatura es un juego con una reglas determinadas en un ámbito determinado, la epopeya es muy singular: sus reglas de género ya no están vigentes, ni las circunstancias en que se ejecutaba, ni las funciones que la cultura reservaba para los discursos. La reescritura de la epopeya pone de manifiesto que la cultura establece qué tipos de funciones son las que los textos especiales, en sus diferentes modelizaciones secundarias, pueden cumplir. La cohesión social en torno a una serie de valores e historias prestigiosas es un mecanismo que no está ya vigente de la misma manera que en la Grecia antigua, cuando un aedo depositario de la enciclopedia mnémica de la colectividad, en circunstancias no controladas por el receptor sino por el emisor, cantaba las muy esperadas historias sobre antepasados, las cuales forjaban de una manera particular la identidad de un receptor hipnotizado y conmovido, que no tenía a su disposición muchas otras ventanas a universos narrativos.

Actualmente, los receptores buscan extensiva y activamente discursos heterogéneos con los que construir su identidad, con otra libertad, con una fe más escéptica, con extraordinaria dispersión y sin una vinculación necesaria a una identidad nacional. La cultura actual como sistema no ha previsto un espacio sancionado y establecido en que la epopeya pueda ser cantada, pero sí espacios donde la novela puede ser leída o el teatro representado como actos especiales de comunicación. Dicho en términos más lúdicos afines a las ideas de Huizinga (Albaladejo 2013:

14), nadie quiere ni puede jugar hoy en día al juego de la epopeya, pues no hay un espacio de excepción separable del lenguaje habitual en que este juego tenga pleno sentido.

4.8.8. Relación entre el género literario y el tipo de hipertextualidad

¿Existe alguna relación entre el género literario y el tipo de transformación, en la clasificación de las reescrituras? Si consideramos representativa la muestra de este corpus, sí que la hay, aunque no parece que esas relaciones sean más que tendencias; es decir, no son necesarias, ya que todos los géneros tienen posibilidades estética e ideológicamente muy variadas en la representación de la epopeya homérica, cada uno de cuyos aspectos guía hacia variantes formales, pero no necesariamente de contenido. Hace falta el cruce con los subgéneros para que la relación interdiscursiva con la fuente se haga visible.

El género didáctico-ensayístico en su forma mitográfica más objetiva parece prestarse únicamente para la adaptación, puesto que no tiene sentido transmitir un mito que no es valioso, no cumple una función o sea capaz de suscitar interés por sí mismo. No veo imposible, por otro lado, la existencia de una antimitografía subjetiva, que ataque los mitos que narra con una ideología crítica hiperracionalista. Afín a la mitografía didáctica objetiva, la novela didáctica no parece tener la capacidad de tomar posturas ideológicamente críticas, puesto que atentaría contra su propio estatus didáctico.

El género poético-lírico puede también reflejar posturas condescendientes o críticas, dependiendo de los subgéneros que adopte en la exteriorización de las distintas realidades anímicas que puede contener la epopeya y con las que la lírica puede empatizar. Así como Oswald selecciona el lamento ante la muerte que le abre el camino de la elegía, crítica con la ética heroica, puede haber visiones de lo épico contrarias, que destaquen la gloria de los héroes y mezclen el peán, la oda y el epinicio en formas ideológicamente más compatibles con la epopeya, o que, adoptando esas mismas formas, retuerzan el mensaje por medio de la parodia.

En los géneros dramáticos y épico-narrativos, las opciones son infinitas, ya que, al poder incorporar estructuras de conjunto referencial con historia y personajes propiamente dichos en mundos ficcionales, cuentan con muchos recursos para la expresión. Como demuestra el corpus, ambos géneros naturales tienen innúmeras posibilidades ideológicas entre la adaptación y el desplazamiento, pero quizá sea el género épico-narrativo en su forma novelística la que tenga más recursos de diálogo pacífico o polémico, por su flexibilidad absoluta para incluir materiales de otras obras y hacerlos explícitos como justificante del diálogo, y por el uso de un narrador que suma una voz articuladora que puede ser acorde con la postura de los personajes u opuesta. *The Penelopiad*, de Atwood, integra una pluralidad de voces desde un número de perspectivas tal que parece difícil alcanzar su contundencia por otros medios. Como indica Albaladejo (2011: 4), la polifonía refleja la pluralidad de voces dentro de una sociedad y por lo tanto el conflicto, por lo que la expresión del conflicto halla en la novela, en su concepción bajtiniana, un medio de expresión excelente. En ese sentido, Albaladejo (2011: 8-9), afirma lo siguiente:

La obra literaria, como discurso en el que en la acción poética tiende a trasladar artísticamente a su interior los conflictos de la realidad, los acoge referencial,

macroestructural y microestructuralmente, de tal modo que pueden llegar a ser ejes de su planificación y organización literarias. Ninguno de los géneros literarios es ajeno a esta plasmación de los conflictos en el arte de lenguaje, aunque las obras en las que se da de manera más evidente son aquellas en las que aparecen las propias voces de los personajes, es decir, las obras narrativas y las obras teatrales, sin que se deba excluir las obras líricas, en las que también puede haber voces.

En *Itaca per sempre*, los narradores con focalización interna permiten el contraste de dos posturas conflictivas que no dialogan hasta el final, lo cual produce una tensión dramática e ideológica difícil de alcanzar sin narradores. Por supuesto, como evidencian las reescrituras teatrales, existe la posibilidad de añadir personajes narradores que combinen el modo diegético con el dramático y tomar posturas distintas, por lo que el teatro cuenta con recursos para acercarse a la polifonía de la novela.

La traducción funcional de la epopeya homérica, donde se dan cita géneros literarios de ciertas características y cierta forma de transformación hipertextual, no es el único punto de encuentro identificable entre estas dos esferas. La traducción intralingüística heterofuncional se encuentra en el cruce de adaptación y cualquier género distinto del cauce de representación ideal, es decir todas las novelas, obras de teatro y ensayos del corpus con una vocación vehicular, como la *Odisea* de Zimmermann o la de Armitage. La parodia de la epopeya homérica puede encontrarse en el cruce de géneros mímicos de la epopeya en lo formal, pero con contenidos de un color opuesto. Ahora bien, en este caso no habría coincidencia macroestructural, por lo que no podríamos llamar reescritura al resultado. El caso contrario, el travestimiento burlesco, del que *The Rage of Achilles*, de Hawkins, está cerca, se encuentra en el cruce de cualquier género narrativo estructuralmente suficiente, como la novela, capaz de un estilo que ridiculice el del original, y una forma de reescritura posmoderna irónica que, si tiene implicaciones discursivas, podríamos tratarla como una forma de desplazamiento. La rapsodia posmoderna podría darse en cualquier género literario que refleje la oralidad pretextual de Homero y su adaptación al oyente, por lo que es difícil imaginar una constante que identifique sus posibles tipos.

4.8.8.1. La traducción funcional en el cruce entre la hipertextualidad y el género literario

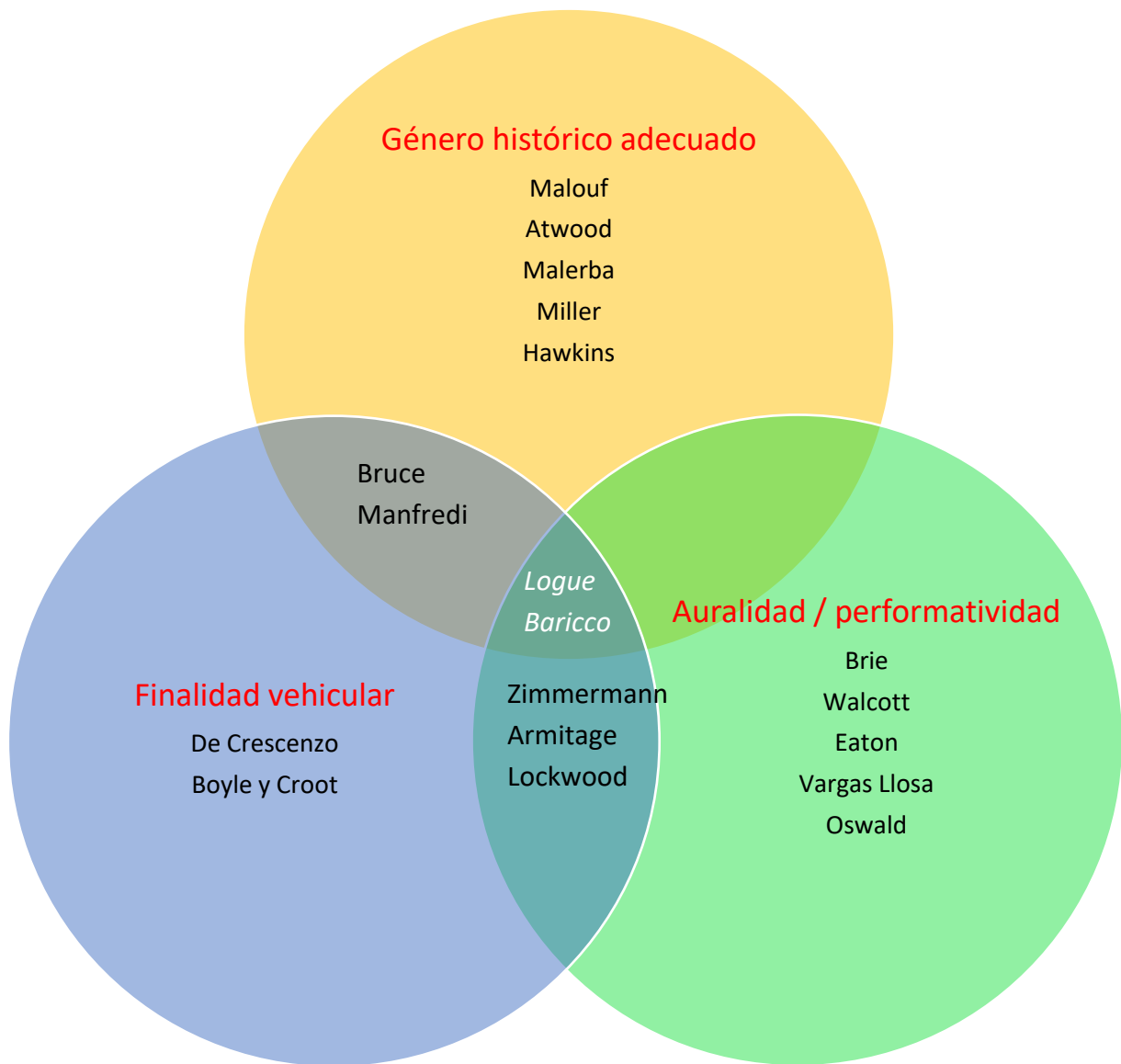
Ya hemos visto cómo el cauce ideal de representación de la epopeya homérica es el género épico-narrativo complejo con desarrollo aural, que en los ejemplos tratados en este trabajo se encarnan en dos géneros históricos, la novela aural y la epopeya contemporánea, y en un subgénero que podríamos llamar mitográfico, determinado por la inevitable temática homérica. Ahora repasaré cómo la reconstitución ideal del universo de la epopeya, además del género literario natural adecuado, exige el desarrollo de la auralidad que, unido a la adaptación, produce traducciones funcionales, categoría en que entran *Omero*, *Iliade*, de Alessandro Baricco, y *War Music*, de Christopher Logue. Se trata de traducciones intralingüísticas, pues parten de versiones en inglés de los poemas de Homero, y están fundamentadas no en la equivalencia denotativa de la fidelidad textual, sino en una equivalencia funcional de fundamentos pragmáticos y culturales.

En la siguiente tabla recojo las obras del corpus que más se aproximan al concepto de traducción funcional, de acuerdo con sus características. Me refiero a ellas por los nombres de sus autores, por afán de brevedad. No he incluido las demás obras del corpus por razones de espacio y porque se apartan todavía más que las incluidas en la tabla, por lo que no aportarían a la ilustración del concepto. Todas las obras incluidas en la tabla excepto las de Logue y Baricco contienen al menos un rasgo que las aparta.

	Atwood	Oswald	De Crescenzo	Zimmermann	Manfredi	Lockwood	Baricco	Logue
Reescritura con hipotexto homérico	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Afinidad estética e ideológica	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Género natural adecuado	Sí	No	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí
Género histórico y subgénero adecuados	Sí	No	No	No	Sí	No	Sí	Sí
Auralidad-performatividad	No	Sí	No	Sí	No	Sí	Sí	Sí

Los cinco rasgos que recoge la tabla pueden dividirse en dos grupos: los dos primeros, que corresponden a aspectos hipertextuales; y los tres últimos, que juntos determinan el cauce ideal de representación. Dos de las obras recogidas en la tabla, *The Penelopiad*, de Atwood, y *Memorial*, de Alice Oswald, mantienen un conflicto declarado con el original, en términos político-ideológicos o estéticos. En lo que a género literario natural se refiere, como hemos visto en las secciones anteriores, ni el género lírico de Oswald, ni el dramático de Zimmermann, ni el

ensayístico de De Crescenzo, por razones pragmáticas, semánticas y estéticas, se ajustan a la representación de la epopeya. Lógicamente, si el género natural no se presta, tampoco lo harán el género histórico y el subgénero. Solo hay una obra que posee el género natural adecuado pero al ser demasiado simple y breve no permite un desarrollo suficiente del universo homérico: el cuento de Lockwood. Queda descartada, pues, en razón de su género histórico. Finalmente, para que las reescrituras puedan considerarse cauces ideales de representación de la epopeya, deben tener un desarrollo de la auralidad que las haga ideales para la recitación o representación performativa oral delante de un auditorio. Ni la novela de Atwood, ni el ensayo de De Crescenzo (a pesar de su carácter coloquial) ni la novela de Manfredi están pensadas para este fin. Sí lo están las demás obras, pero solo las de Baricco y Logue cumplen los demás requisitos. Posiblemente, un diagrama de Venn que reduzca a tres los criterios ilustre mejor esta intersección:



Ya he descrito algunos casos en que se da una búsqueda de características aurales que acercan las obras contemporáneas a la epopeya. Sin embargo, algunas de estas obras, destinadas a su representación y agradar al oído de sus receptores, no han encontrado el cauce ideal de representación del universo de la épica homérica, que es el género épico-narrativo en sus vertientes extensas, lo cual margina el *Odisea* de Lockwood. De la *Odisea* de Zimmerman podríamos decir algo parecido: la narratividad de la Atena o el Odiseo narradores en muchas circunstancias no cumple más función que la de conferir un tono épico, de narración oral, a una acción por lo demás perfectamente teatral. Con estas intervenciones, se consigue que la obra se asemeje auralmente al poema de Homero, porque replica la experiencia de oír la historia de

alguien que nos la cuenta directamente, la atmósfera narrativa. Esto podría provocar cierta toma de distancia, a la manera del teatro épico y medieval, pues se hace consciente al espectador de que es espectador, rompiendo la ilusión dramática, pero no parece ser el objeto de estas intervenciones restaurar la incredulidad. De la misma manera en que las obras narrativas contemporáneas buscan acercarse a la epopeya mediante el desarrollo de lo aural y performativo, el teatro, arte performativa por excelencia, busca acercarse a lo épico mediante la narración. El caso contrario es el de las obras épico-narrativas y además bastante adaptativas que, precisamente por no desarrollar la auralidad, no podemos considerar el cauce ideal de representación del universo épico, como por ejemplo *Odiseo. Il ritorno*, de Manfredi.

4.8.9. Apuntes para un modelo retórico-poético de la reescritura

Como he mostrado en las diferentes secciones del análisis, el método por el que los autores de reescrituras producen sus textos difiere por sus objetivos, pero también tiene una serie de constantes, como una tendencia general a seguir el método retórico habitual, de la *inventio*, a la *dispositio*, a la *elocutio*, con una fuerte presencia de la *intellectio* y, en las obras aurales, la consideración de aspectos de *memoria* y *actio*.

Por empezar con un caso conocido, vuelvo al método de trabajo de Christopher Logue, que va bastante en el orden esperable en las operaciones constitutivas de discurso, con las posteriores revisiones previstas para su desempeño aural, la *actio*. Estas revisiones indican el camino de nuevas modificaciones y siguen punto por punto los métodos de traducción contemporáneos, integrando los conceptos de traducción y auralidad (Guppy 1993):

After learning the content of the section in hand from my reading, I make an outline: narrative, main scenes, subsidiary scenes—camp, plain, Troy, characters, new characters. Then I start on the verse. But as any writer will tell you, things change as they go along. What at first looked important is shown to be redundant. But «work on it» in my case does not end with the manuscript. For me, until I have heard it read aloud, the published text is incomplete. I made a lot of changes to the text of *Kings* after hearing the BBC Radio performance. There is nothing like a reading, a good reading, to show where overwriting, «poetical» writing, or lack of clarity occurs. A good reading makes it obvious where you have failed to emphasize the right thing. We can ignore the question of writing «for the eye» or «for the ear.» The alternative is false. Good poets write with both in mind, the emphasis will be slightly different, but not much. The maxim «look after the sense and sounds will look after themselves» is wrong. You have to manage both.

Poetry is not a silent art. The poem must perform, unaided, in its reader's head. Educated readers give themselves a good performance. Educated listeners compare performance with text and with other performances. Good poets use the full resources of language.

Antes de entrar de lleno en las operaciones retóricas tradicionales en la reescritura, las relacionaré con una postura moderna, de origen bastante empírico, que es similar en el fondo pero distribuye las operaciones en fases distintas, ignora algunos aspectos e introduce la revisión como una fase

necesaria y muy realista. Balodis (2012: 48-50) reproduce las ocho fases de creación que proponen Smiley y Norman (2005) para la creación dramática, que quisiera analizar en sus puntos de contacto con la retórica tradicional. Las ocho fases son las siguientes: 1) *el impulso creativo* o necesidad de crear, el estímulo inspirado por accidentes, descubrimientos o acontecimientos que hacen cambiar a un personaje; 2) *la idea germinal*, la semilla que alberga las posibilidades de complicación de la vida del personaje y por tanto de la acción dramática, y que incluye momentos de cambio y que pueden brotar de los personajes, los lugares, los incidentes, un pensamiento o una situación; 3) *la recolección de materiales*, una investigación que explora todos los aspectos de la idea, con posible investigación bibliográfica, viajes, conversaciones con actores; 4) *la concepción organizada*, el ordenamiento de la posible secuencia de acontecimientos, con pruebas de ensayo y error de combinación, corte y adición de personajes y acciones; 5) *la estructuración aproximada*, que supone el emparejamiento de la historia organizada con las partes cualitativas del drama, aplicando los principios básicos de una historia: cosmos inicial, conflicto, protagonista, antagonista, objetivo, estrategia, esfuerzo, obstáculo, crisis, complicación, historia secundaria, suspense, clímax y resolución; 6) *la estructuración final*, el establecimiento completo y formal de la estructura que desarrolla y refina la obra como conjunto; 7) *la redacción del borrador*, es decir, transformación de los esquemas en diálogos y acotaciones; 8) *la revisión*, que abarca la potencia y fluidez de la obra, los personajes y el diálogo y un análisis sistemático de la estructura mediante el resumen de cada escena en una frase de una línea y la consulta de otras opiniones.

Las tres primeras fases corresponden bastante estrictamente a la *inventio*, y van de lo general a lo particular. En las fases de la cuarta a la sexta predomina la *dispositio*, pero con interesantes entradas de la *inventio*: en la cuarta existe la posibilidad de transformar hechos y personajes; en la quinta se aplica la teoría a todo el universo referencial de la obra. Las fases séptima y octava son elocutivas, pero la octava implica la reconsideración de aspectos de la *inventio* y la *dispositio*. Es posible suponer una pincelada de *intellectio* en la primera fase, pero no hay énfasis en la comprensión de la situación comunicativa, sí en la estructuración.

Esta preocupación extraordinaria por la estructura se debe a que en el género dramático la tensión generada por el problema es de máxima importancia y muy dependiente de la organicidad, por lo que todos los elementos deben estar engarzados primorosamente, en un orden muy particular, con una administración de la información muy rigurosa, para producir un desenlace eficaz.

Cuando aplicamos este esquema poiético a la reescritura, es necesario señalar algunos cambios. El impulso inicial es de una naturaleza distinta, ya que nace de una lectura del hipotexto que debe ser insatisfactoria en alguna medida, en términos comunicativos, estéticos o ideológicos. Si el género es inadecuado o no sirve para una circunstancia de representación determinada, el impulso será adaptativo; si el estilo u otras características formales son deficientes, puede pensarse en una reescritura que lo enmiende; si el texto defiende una ideología con la que no estamos de acuerdo, el impulso creativo podrá ser de apropiación, de desafiar el texto en su plano discursivo. En el fondo, incluso el impulso creativo no hipertextual parte de una insatisfacción: la de que un tema, una perspectiva, una idea, un tratamiento de una idea, una historia, una versión de una historia, un personaje, una vaga sensación no estén expresados en la literatura que conocemos. En ese sentido, toda obra dialoga intertextualmente con el vacío.

En la reescritura, la idea germinal también cambia, ya que, dados los personajes y la acción del hipotexto, hace falta definir la forma en que el nuevo texto se apartará de aquel para dar forma a la reacción al impulso insatisfactorio inicial. Se decidirá en qué plano o planos ocurrirá dicha transformación del estilo, de la perspectiva, del universo referencial, de todos los aspectos del original que deben ser transformados para conseguir plasmar la idea.

La recolección de materiales en la reescritura también se distingue de esta fase en la creación ordinaria, ya que todo material estará al servicio o de la comprensión del original como acontecimiento comunicativo o a la búsqueda de referentes formales y temáticos en los que basar la transformación. Si el problema del original era comunicativo, cobran relevancia los textos sobre el género de llegada de la obra nueva; si el problema era estético, el estilo y la retórica elocutiva se hace importante; si el problema era la ideología, todo material que critique la postura original o respalde la nueva puede resultar útil.

También las fases de la cuarta a la sexta, de la concepción organizada a la estructuración final, deben pensarse en términos de diferencia. ¿Es conveniente cambiar el orden de los sucesos o mantenerlo? ¿En qué medida esta decisión afecta a la consecución de la idea germinal, a abordar la deficiencia del original? ¿El resultado de este orden nuevo comunica mejor, permite destacar la idea germinal, expresar con potencia la reacción a las carencias del texto de partida? Así como la forma tiene significado, el orden transmite énfasis y permite efectos diversos. El contraste de la nueva estructura con la anterior permitirá ver claramente en qué difieren los elementos constitutivos (orden inicial, conflicto, protagonista, antagonista, objetivo, estrategia, esfuerzo, obstáculo, crisis, complicación, historia secundaria, suspense, clímax y resolución), si es que difieren, y tomar medidas para acentuar o reducir esas diferencias, de acuerdo con nuestros objetivos comunicativos, estéticos o ideológicos.

En las fases finales tampoco puede omitirse la consideración de las diferencias con el hipotexto, especialmente si la reescritura buscaba paliar características formales, de estilo, pero debe prestarse atención a que la obra debe poseer una coherencia y una identidad por sí misma, porque de lo contrario parecerá un mero comentario marginal al hipotexto y ningún autor espera que su obra sea un mero comentario, sino una revitalización creativa, un desafío atrevido, una contundente refutación, del texto en que se basa.

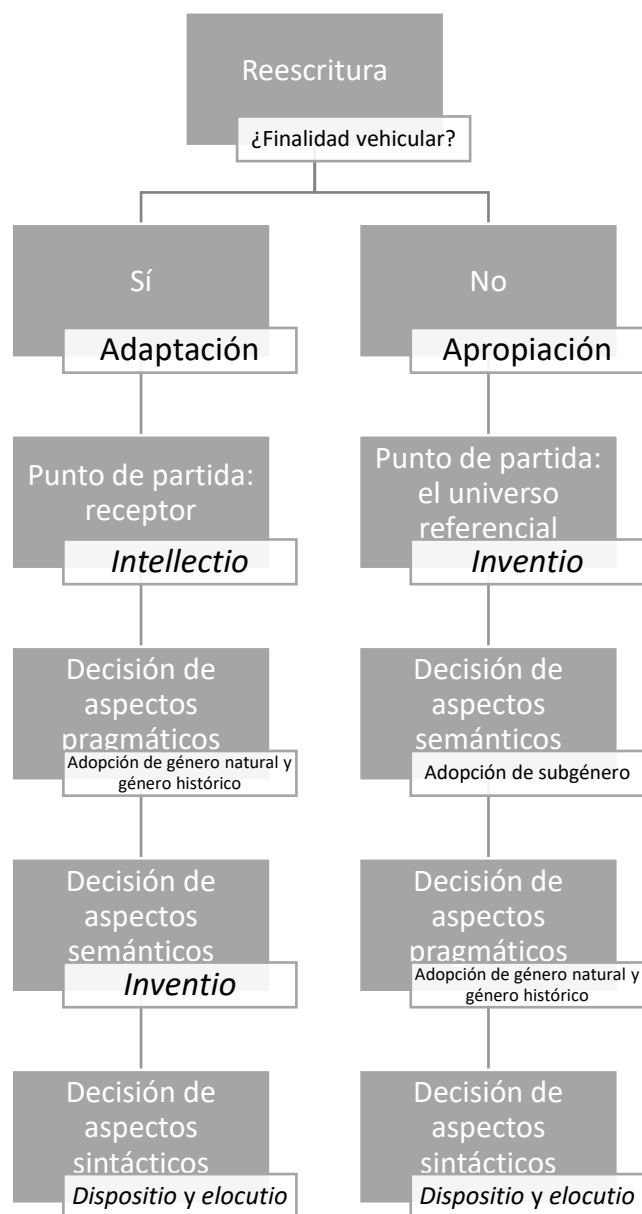
Esta visión de Smiley y Norman, como la mayoría de posturas sobre la creación original o de obras derivadas, pasa por alto la pragmática de la comunicación, el carácter del texto como artefacto orientado a fines ilocutivos y perlocutivos, y las características del receptor, factor esencial para que ese artefacto funcione, tierra fértil o no para que la semilla germine. Absolutamente todos los elementos de una obra pueden estar subordinados a su efecto en un público determinado, lo cual es particularmente explícito en la reescritura, pues si el original causara exactamente el efecto deseado y tuviera el valor cultural que se le quisiera atribuir, no existiría la necesidad de crear una obra nueva. La cultura, la edad, la educación, el conocimiento de la literatura de un público u otro pueden hacer muy distintas las reescrituras.

Esta visión tan textualista de la recreación literaria también se manifiesta en otro signo: ninguna de estas ocho fases alude específicamente a la *memoria* y la *actio*, imprescindibles en todo texto pensado para su ejecución. Puesto que se trata de una teoría sobre la dramaturgia, queda sobreentendido que se trata de un medio destinado ulteriormente a la representación, pero hay

características de esta que afectan retroactivamente al texto, que debe ser fácilmente memorizable y tener características fonofonológicas que faciliten el desempeño de los actores.

Para abordar una visión más integral y enraizada en la retórica clásica, es forzoso introducir una distinción, por el tipo de relación hipertextual que responde a la finalidad, ya que esto afecta significativamente al método: en una reescritura principalmente adaptativa, de raigambre retórica, cobra preeminencia la dimensión comunicativa y pragmática, que redundará en una presencia más destacada de la *intellectio* y el establecimiento temprano del marco genérico en el proceso creativo; en una reescritura crítica del hipotexto, de raigambre poético-retórica, domina la dimensión expresiva y semántica, que acarrea un desarrollo mayor de la dimensión ideológica de la *inventio* y la posibilidad de que el género literario sea una consecuencia de las búsquedas expresivas más que una decisión previa.

Dicho con otras palabras, lo primero que hay que decidir es si el propósito poético será absolutamente vehicular o si la reproducción de la historia será solo parcial para que sirva de base desde la que apalancar objetivos ideológicos, políticos o estéticos no contenidos en la obra original. Si es el segundo caso, las necesidades expresivas son tan importantes como las características del receptor, por lo que la *intellectio* se comporta de manera similar a la de las obras de génesis no hipertextual. Si, por lo contrario, lo que se busca es trasladar lo mejor posible el texto original a un nuevo destinatario, en una adaptación, la *intellectio* cobra preeminencia y todos los procesos se subordinan a ella.



Por supuesto, este algoritmo es solamente esquemático: puesto que hay puntos intermedios entre un extremo y otro del espectro, los métodos podrían mezclarse. Además, la creación literaria puede tomar caminos totalmente impredecibles. No obstante, creo que en la medida en que los métodos creativos de la reescritura se aparten de estos modelos, los resultados se apartarán de las particularidades poético-retóricas de la adaptación y la apropiación, respectivamente.

4.8.9.1. Método retórico-poético para la adaptación y la traducción funcional

Desde un punto de vista macroscópico, podría decirse que la adaptación literaria tiene tres fases: la primera, de interpretación del original, durante la cual el adaptador reconoce los aspectos esenciales de la obra que deben formar parte del texto producido y los elementos que impiden que la obra sea apreciada por el público al que va dirigido: se trata de una fase hermenéutica; la

segunda, el diseño del plan de adaptación, en que se decide de qué manera, mediante qué procedimientos puede conservarse la esencia de la obra alterando su forma, qué modificaciones es necesario realizar y con amparo en qué equivalencias; y la tercera, en que se ejecuta el plan de adaptación, se produce el texto nuevo según la estrategia diseñada.

La primera fase de la adaptación comienza en una realidad textual y termina en un nivel semántico-extensional que implica una comprensión de la literariedad, una representación del mundo ficcional de la obra. La tercera fase, que parte de la realidad semántico-extensional, termina en un nivel semántico-intensional e implica la plasmación de esa misma literariedad en una nueva forma microestructural. Las características de esta nueva forma estarán determinadas por la retórica literaria diseñada en la segunda fase, mediadora, creativa y diferente en cada caso de reescritura.

En una reescritura con finalidad vehicular, el proceso de las seis operaciones retóricas (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*) necesariamente sufre alteraciones con respecto a la creación espontánea. ¿Por qué? Porque se parte de la idea de que la *inventio* debe conservarse, ya viene dada por el mantenimiento del contenido que es la base de una reescritura; pero muchas de las circunstancias que envuelven la producción han cambiado, por lo que se necesita una nueva realidad textual. El proceso va del contenido a la forma, de la *res* a las *verba*, y si ya contamos con buena parte de los aspectos de *res*, el proceso se altera.

Ahora bien, puesto que se trata de una reescritura, el primer paso, que no puede obviarse por mucho que uno se centre en la producción, es la lectura e interpretación del hipotexto: el autor debe entrar en contacto con el texto original, con su entramado textual, y encontrar en él el referente que el autor original buscaba, pasando al plano extensional desde el intensional. Solo entonces tomará posesión de la macroestructura y el modelo de mundo que posteriormente intentará reproducir en una nueva *inventio*. El proceso de creación de una reescritura depende principalmente del tipo de lectura que el autor haya hecho, de su capacidad para reconstruir una macroestructura a partir de la microestructura y de llegar al modelo de mundo creado por el autor original, lo cual necesariamente desencadena una insatisfacción comunicativa, es decir, la detección de las limitaciones del hipotexto para afectar debidamente a un grupo de receptores, razón de ser de la adaptación o traducción.

Así pues, el punto de partida, la *intellectio*, tendrá dos partes: por un lado, el análisis de las circunstancias pragmáticas que han cambiado y que afectarán a los procesos propiamente creativos posteriores; por otro, el estudio de los aspectos semántico-extensionales. Por ejemplo, si quiere adaptarse la *Odisea* al teatro contemporáneo, en esta fase deben considerarse, por un lado, las nuevas circunstancias de representación (como el género natural, que es una decisión que antecede a toda plasmación textual), como el tipo de lectores o espectadores a los que va dirigido, que afectarán a los procesos posteriores; por otro, debe tenerse en cuenta que el modelo de mundo original (posiblemente ficcional verosímil) ahora es puramente fantástico-inverosímil. En condiciones normales, es en la *intellectio*, donde debe decidirse el género literario natural. Creo, con Tomás Albaladejo y Javier Rodríguez Pequeño (2008: 63), que esta operación está presente en las demás pero que tomarla por separado, como punto de partida del proceso, produce obras mucho más propiamente retóricas. Albaladejo habla de voluntad de género (2010: 22), que actúa interdiscursivamente cuando el autor, como parte de su voluntad de forma, activa la relación con

los géneros para que su obra pertenezca a ellos canónicamente, a un solo género, o en hibridación, con rasgos de más de un género. Considero que la primacía de lo pragmático determina una fijación temprana de la voluntad de género, que, cuando se tienen prioridades en otros planos puede verse relegada a una consecuencia de las particularidades de la *elocutio*.

En una adaptación, no existe una búsqueda de ideas o asuntos adecuados a una materia determinada desde la nada. La *inventio*, en una adaptación, copia la del hipotexto, pero las circunstancias de representación de las que el autor se hace consciente en la *intellectio* pueden tener consecuencias. Si se ha adaptado una obra épica al teatro, podría, por ejemplo, prescindirse de algunos personajes o pasajes, por las limitaciones de duración de la representación, propias del género; si el público no es capaz de soportar la inverosimilitud de las apariciones de los dioses, tendrán que disimularse bajo otro ropaje, o racionalizarse, o eliminarse. El resultado, naturalmente, como en la creación ordinaria, es la obtención de una estructura de conjunto referencial hecha de elementos aceptables para el público al que va dirigida la obra.

En caso de reescrituras vehiculares, es decir, adaptaciones y traducciones funcionales, otro aspecto clave es establecer el plano de equivalencia: textual, semántico superficial, semántico con consideraciones culturales, o pragmático. También cabe la posibilidad de que el anclaje de la equivalencia sea un poco más difuso, en la línea de las rapsodias posmodernas de textos originalmente orales. Si apenas hay distancia cultural entre el texto de partida y el de llegada, es posible que la adaptación pueda resolver el problema con unas pocas intervenciones de traducción intralingüística. Si, por lo contrario, hay marcadas diferencias culturales que afecten por ejemplo al género literario, el adaptador tendrá que practicar mayores modificaciones, cambiando el punto de vista, quizá eliminando personajes y episodios, siempre en función de un plano de equivalencia, basándose en la estructura semántica más profunda, en los valores semióticos y culturales que subyacen a la estructura de conjunto referencial y a los aspectos pragmáticos, pensando en la mejor manera de reconstituir el efecto con nuevas palabras.

La frecuencia con que las reescrituras incluyen prólogos y epílogos es considerablemente superior a las obras de origen no hipertextual. En parte por transparencia deontológica, en parte por estrategia retórica, unas breves páginas que justifiquen hábilmente las transformaciones y ponderen el resultado, con un discurso ambiguo, que oscile entre la el alto grado de conservación del original y la importancia de las transformaciones, puede resultar útil. La reivindicación de los valores del hipotexto, su caracterización como actuales o universales, y su relación explícita con la realidad contemporánea pueden, asimismo, contribuir a suscitar el interés y la atención del receptor.

La organización de los materiales de la *inventio* también puede sufrir cambios, si se atiende a criterios comunicativos, como mantener al lector o espectador estimulado, atento, y si se busca la claridad. Las alteraciones de la *inventio* y las nuevas circunstancias de representación también afectan a la *dispositio*. Es posible que un público determinado tolere mejor que otro un orden cronológico natural o bien uno artificial. En una adaptación teatral de la *Odisea*, para continuar con el ejemplo, será muy diferente organizar el material en orden cronológico que mantener el orden complejo de la historia, en que la historia y la fábula no son iguales, por la analepsis de la narración de Odiseo entre los feacios. Por otro lado, es posible que en una versión teatral convenga poner en boca de personajes elementos descriptivos que en la versión original estaban

a cargo del narrador, lo cual obligue a cambios sustantivos en la disposición del material, como he mostrado en la sección sobre el género dramático. En realidad, es muy probable que en una adaptación *inventio* y *dispositio* se determinen conjuntamente, pues las partes de una narración solo tienen sentido en un lugar concreto de la estructura general.

La expresión lingüística, la verbalización de la estructura semántico-intensional, cierra el proceso de producción textual, y aunque pueda darse en cierta medida en simultáneo, conviene verla como una fase posterior. El nuevo público o lector, sobre el que se ha reflexionado en la *intellectio*, determinará también una nueva *elocutio*, y esta es quizá la más obvia y notoria de todas las diferencias entre una versión original y una reescritura. El nuevo género influirá decisivamente en la elección de la forma, y también factores como la paciencia del público contemporáneo, la tolerancia con la repetición o la artificiosidad de la adjetivación, por citar factores estilísticos en que nuestros tiempos y los tiempos pasados difieren. En esta fase es cuando se plasma en una realidad textual el nuevo género decidido en la *intellectio*, que incorporará las diferencias de estructura de conjunto referencial producidas en la nueva *inventio*, en un orden posiblemente distinto, en una nueva intensionalización, una forma que le permita al autor desarrollar el argumento, los personajes, las ideas, de manera plena. En una traducción funcional ideal, el referente de la obra nueva es el mismo que el de la obra original, pero para lograrlo debe hacerlo a través de una intensionalización nueva, en un cauce acertado, que permita que el nuevo lector reconstruya el universo original.

Entre las reescrituras que he estudiado, por lo menos las de Baricco y Zimmerman tienen un punto de partida en una expresión textual, escrita, concreta del hipotexto, las traducciones de Ciani y Fitzgerald, que se editan y se resumen y se transforman ya desde su realidad elocucionaria, por lo que al menos en su materialidad fueron antes una realidad estilística exógena que una entidad semántica endógena. ¿Debemos entender que en estos casos no se ha ido de la *inventio* a la *dispositio* y de ahí a la *elocutio*? No lo creo, porque en ambos casos hay una lucidez pragmática y una comprensión de la problemática comunicativa que ha planificado las operaciones posteriores, con una prefiguración de la *dispositio* y la *elocutio*, que solo superficialmente se vuelven un trabajo editorial de poda y transestilización. Todo este trabajo solo es el camino material de decisiones previas.

En la traducción funcional y las adaptaciones más plenas, hay una declarada preponderancia de la *intellectio*: como atestiguan las notas introductorias de Baricco, Logue, Zimmermann, Armitage, el punto de partida es el estudio de las circunstancias, con sus dificultades y ventajas en que se transmitirá el contenido por un canal determinado. Así pues, Baricco adapta la *Iliada* a la lectura pública en voz alta; Logue y Armitage, a la difusión radiofónica; Zimmermann, adapta la *Odisea* al teatro. Ni la de Armitage ni la de Zimmermann podemos considerarlas traducciones funcionales, porque son dramáticas, pero comparten el espíritu de subordinación a fines comunicativos específicos.

La *memoria* y la *actio* no son pertinentes en todas las operaciones retórico-literarias, pero sí merecen una mención cuando hablamos de literatura oral y de reescrituras que buscan rescatar lo performativo y aural. También es un componente de importancia en la escenificación de las obras dramáticas, y el hecho de que estos textos se representen afecta en gran medida la manera

en que han sido escritos, su dimensión textual: son textos que deben poder recordarse y pronunciarse de la mejor manera posible.

4.8.9.2. Método poético-retórico para la apropiación y el desplazamiento literarios

Una obra cercana a la adaptación, en principio, es consecuencia de una lectura hermenéutica del hipotexto que produce insatisfacciones principalmente comunicativas, en tanto que detrás de los desplazamientos hay insatisfacciones ideológicas, vinculadas o no a factores estéticos y comunicativos. En el plan de creación de un desplazamiento o una apropiación, por otro lado, el autor solo tiene en cuenta los elementos del hipotexto en la medida en que le pueden servir para añadir un mensaje propio, por lo que el objetivo no será ver la manera de plasmar una equivalencia con el hipotexto, sino determinar qué rasgos indefinidos, incoherentes o incompatibles ideológicamente pueden ser los puntos de diálogo sobre los que se construyan las reivindicaciones y pensar en una estrategia comunicativa astuta que haga visibles las diferencias. La tercera fase, la plasmación, se guía por una retórica literaria nueva, que da relevancia al prurito expresivo y las reivindicaciones originales del autor pero sin olvidar el contexto comunicativo. Así pues, la *intellectio* en la escritura de apropiaciones y desplazamientos no es más importante que en las obras de creación no hipertextual: debe estar presente, lógicamente, para el análisis del receptor, de la problemática de transferencia del mensaje y de las circunstancias que afectan a las demás fases, pero no es el centro gravitacional de la actividad reescritural. En una apropiación, muchas veces no es posible definir el género literario en esta fase, ya que dependerá de las decisiones que se tomen en la *inventio*.

La *inventio*, por lo contrario, sí que es primordial en el proceso, ya que en ella el autor debe encontrar una manera de vincular la macroestructura del original al objetivo estético e ideológico y hallar una manera de que aquella sirva para canalizar esta, lo cual acarreará modificaciones en las operaciones retóricas posteriores. Esta es la fase en que se diseña el complejo mecanismo por el que las alteraciones en la historia, en la caracterización de los personajes y el manejo de la información utilizan estratégicamente el hipotexto para transmitir un mensaje nuevo, que puede ser incluso contrario al del texto de partida. Tan predominante es la *inventio* cuando se tiene una finalidad de este tipo que el género literario, incluso el natural, podría no estar definido hasta que el autor tenga clara su estrategia de diálogo rupturista con el hipotexto.

En las apropiaciones, la adición de paratextos introductorios o conclusivos es un poco menos frecuente que en las adaptaciones, pero también es habitual. Algunas obras que no especifican en el título la relación con el hipotexto también retrasan el punto de contacto con él, en que se hace explícita la relación, hasta un momento en que el establecimiento del vínculo produzca un golpe de efecto. Otras, sin embargo, desde su título hacen explícita la relación, que continúa en el prólogo, que justifica en las grietas o insuficiencias del hipotexto la transformación operada.

La *dispositio*, al igual que en la adaptación, busca ser coherente con la *inventio* y potenciarla, pero tiene una mayor libertad, si cabe, en la alteración del hipotexto, porque no busca equivalencias. La organización del material responderá a la conveniencia de crear una similitud que luego podrá quebrarse, o bien al quiebre inmediato desde la primera línea.

La *elocutio* de una apropiación puede ser o muy parecida o muy diferente a la de la obra original, o bien contener simplemente cambios puntuales, como estocadas de sentido sobre el tapiz de la similitud. Si el cambio en el estilo es demasiado acusado en dirección burlesca, nos acercamos al travestimiento, que para llamarse verdaderamente desplazamiento tendría que contener un trasfondo ideológico más allá del afán lúdico. Los detalles de la elocución son esenciales para terminar de definir el género literario específico, cuya adopción formal marca ideológicamente y por lo tanto es de gran interés para el mensaje.

La *memoria* y la *actio* se comportan exactamente igual que las de la adaptación, ya que no son constitutivas de discurso y la diferencia entre adaptación y apropiación es íntegramente discursiva. Sí que hay un apunte que cabría hacer, a pesar de ello: la traducción funcional, como he mostrado en el caso de la epopeya, puede exigir un cauce de representación específico que incluya un carácter performativo y aural. Esta exigencia se encuentra más en el género literario que en la tipología hipertextual, pero determina que la apropiación, al no buscar equivalencia funcional y pragmática, no necesite buscar un género con las mismas características en estos planos. Puede hacerlo, sin embargo, si quiere enfrentarse a la obra subvertida en su propio terreno.

4.8.9.3. Operaciones retóricas y géneros literarios

Desde un punto de vista poético, todo contenido busca una forma adecuada para que el autor lo escriba y el receptor lo reciba, de forma que el punto de partida de la comunicación es el contenido. Así pues, en principio, el género literario viene determinado por el contenido, por aspectos semánticos. Es el sentido *res-verba* que hemos heredado de las disciplinas clásicas del discurso. Este es el punto de partida Rodríguez Pequeño (2008: 12-13), pero en mi opinión la adecuación de la obra a la situación comunicativa antecede axiológica y metodológicamente a la adecuación *res-verba* en la comunicación de las obras en que prima la finalidad vehicular, tanto las adaptaciones heterofuncionales como las traducciones funcionales plenas, y esta competencia de lo pragmático y lo semántico por la preponderancia se refleja en las operaciones retóricas y el momento de la adopción del género natural y el género histórico.

Esta afirmación es válida de cara a la adopción de los géneros naturales, determinados por criterios fundamentalmente pragmáticos. Así pues, lo primero será establecer si el texto se destinará a la ejecución performativa, a la lectura o a ambos contextos. El subgénero estará determinado por el contenido, y aquí es donde las operaciones retóricas (*intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*) tienen sentido: van de lo pragmático al contenido y de este a la forma. El género puede concebirse, como hacía Horacio, como una opción formal en función del contenido y los receptores, la adecuación de forma y tema, pues lo apto y decoroso son un punto de encuentro entre la poética y la retórica.

Una obra puede encontrar cauces ideales de representación en géneros históricos diversos, pero toda transformación que implique transmodalización producirá siempre cambios en la macroestructura y la microestructura narrativas (Rodríguez Pequeño 2008: 68), como presencia o ausencia de narrador, relevancia o irrelevancia de ritmos y figuras fónicas, entre otros. En el proceso de escritura, el autor se mueve de lo más profundo a lo más superficial, de la semántica

a la sintaxis, de la macroestructura a la microestructura, de lo anterior y exterior al texto al texto mismo; primero establece (o recupera, total o parcialmente, en la reescritura) una estructura de conjunto referencial y luego la plasma del modo más conveniente en un texto nuevo.

Puede que, en la práctica, la discusión sobre la preponderancia de lo pragmático y lo semántico no sea tal, puesto que la capacidad pragmática de una obra, en lo ilocutivo y perlocutivo, depende en buena medida de su dimensión semántica, por lo que ambas se deciden juntas, y el chispazo de convicción creativa del autor se da cuando en su mente se intersectan estos dos planos, cuando el autor se da cuenta de que con una temática determinada, con cierta estructura de conjunto referencial y cierta estrategia comunicativa puede provocar un efecto determinado en un grupo de receptores. Incluso es posible que sea la elocución el punto de partida real, por muy extraño que nos suene, ya que los autores suelen especializarse de acuerdo con formas y estilos tan vinculados a la forma como al contenido. Por ejemplo, en el método creativo de un novelista realista habituado a la prosa, puede que estén cerrados a cal y canto todos los caminos que pasen por el uso del verso e incluso la posibilidad de volcar una narración en un género que no sea realista, aunque esté adaptando una obra fantástica. Casi todos los escritores, por muy poligráficos que sean y por mucho que dominen lenguajes distintos, tienen consciente o inconscientemente algunas restricciones formales y temáticas impuestas por su escaso dominio de algún lenguaje concreto o por alguna convicción o prejuicio. Idealmente, un autor se hace consciente de sus talentos y limitaciones en la *intellectio*, junto con la dificultad de la causa y las características de la situación comunicativa.

Desde el punto de vista de la retórica, el uso del canal de ejecución oral es esencial para la adopción de un género literario dado, porque implica, ante todo, el que la cadena de operaciones retóricas continúe más allá de lo constitutivo de discurso: *memoria* y *actio*. Por otro lado, estas dos operaciones retóricas determinarán retroactivamente o tras una revisión, en una segunda ronda de aplicación del método, muchas características de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, de aspectos semánticos y sintácticos que podrían ser determinantes en la adopción del género. Aunque cualquier obra literaria, de cualquier género, puede ejecutarse circunstancialmente de manera oral, solo conseguirán un pleno efecto literario por este canal las que tengan en cuenta esta circunstancia desde las etapas más tempranas de su gestación, de modo que esa comprensión del marco comunicativo es primordial y solo su consideración permitirá calificar de propiamente retórico el método reescritural. La subordinación de los aspectos semánticos y sintácticos a la pragmática, al hecho literario en su dimensión ilocutiva y perlocutiva y su efecto estético, es la que confiere eficacia retórica.

¿Qué es un género literario?, de Schaeffer (1996), otorga una gran importancia a todo el marco comunicacional (enunciación real o figurada, ficticia, seria, oral, escrita; destinatario real, ficticio, determinado o indeterminado, reflexivo o transitivo; funciones ilocutivas y perlocutivas, seria y lúdica) y, aunque no explicita una jerarquía de aspectos, parece implicar que las condiciones pragmáticas influyen en lo semántico (temas, modos) y sintáctico (gramática, rasgos fonéticos, prosodia, métrica, organización macrodiscursiva, narratológica o dramatológica) más que en sentido contrario, lo cual supondría una primacía de la *intellectio* por sobre la *inventio-dispositio-elocutio*. Probablemente, desde el punto de vista poético, se trate de un proceso complejo, con ires y venires, en el que cada concepto no deja de repercutir en los demás, y que no

desencandenan acción verdaderamente creativa hasta que se produce un acuerdo, una coherencia que hace viable y atractiva la idea, y la transforma en un proyecto que adopta un género o se aparta de él en consecuencia con esa intersección de factores.

4.8.9.4. Actitud retórica frente a actitud poética

Como muestran los prólogos de la mayoría de reescrituras que he estudiado, suele mantenerse el orden del proceso de creación de la retórica tradicional: se va del contenido a la forma, con un grado de lucidez mayor o menor, ya previa, ya simultánea, de consciencia pragmática. Hay obras de creación no hipertextual más o menos ingenuas en el plano retórico-cultural, de acuerdo con la actitud más o menos comunicativa de sus creadores. Lo mismo puede ocurrir con las reescrituras, que pueden estar marcadas por una actitud retórica, en la que prima lo pragmático y la atención al receptor, o bien por una actitud poética, en que priman las características semánticas del contenido que se quiere proyectar junto el plano semántico-sintáctico que puede darle forma. Las adaptaciones y apropiaciones son un continuo entre estos dos polos, el retórico y el poético.

Quisiera hacer ahora una pequeña reflexión metaanalítica. La reescritura nos lleva a replantearnos la capacidad de la retórica como disciplina comunicativa para explicar los hechos literarios, porque su punto de partida es el efecto en el receptor, la subordinación de la creatividad a los fines persuasivos y literarios, la dimensión pragmática; en tanto que en la literatura no hipertextual, más expresionista, posiblemente la primera pulsión, más irracional y con mayor presencia de lo inconsciente, sea plasmar una emoción, un universo rico y personal. No obstante, esa pulsión, sin cierta lucidez comunicativa proveniente de la retórica, posiblemente no pase de ser un acto de visión umbilical y no pueda aspirar a ser cabalmente descifrada. También existe la posibilidad de que, con métodos creativos sumamente líricos, el germen de una obra no sea ni el efecto buscado ni el ir en pos de la mejor manera de plasmar una serie de ideas, sino una búsqueda lúdica e infantil de un sonido, de un metro, de unas figuras que poco a poco, desde el sonsonete o una realidad absolutamente microtextual, van incorporando los criterios semánticos y pragmáticos, subordinados al juego fónico. Este último método, sin embargo, es inviable para la reescritura, que siempre debe tener presente la macroestructura del texto de partida. La literatura está muy cerca del género retórico demostrativo y, al margen de ello, posee un componente retórico, que se aprecia en el plano pragmático y también en el microtextual, que se combinan en busca de lo apto, de lo adecuado a la situación comunicativa (Albaladejo 2010: 26); pero, por su relativa desconexión e inconsciencia pragmática, suele poseer un grado menor de sumisión a los aspectos ilocutivos y perlocutivos, en que la disciplina retórica es maestra.

5. Conclusiones, reflexiones finales y posibles vías de investigación

5.1. Conclusiones y reflexiones finales

5.1.1. En torno al género literario

- El cauce ideal de representación de la epopeya homérica en nuestros tiempos lo constituyen los géneros épico-narrativos extensos con desarrollo aural.
 - El cauce ideal de representación se alcanza con la adopción de un género que cumpla tres requisitos: el primero, de tipo pragmático, que pueda ejecutarse o leerse en circunstancias parecidas a las originales, con valores ilocutivos y perlocutivos equivalentes, para obtener un efecto estético similar al de la fuente; el segundo, de tipo estructural-referencial, que permita la representación suficiente del mundo de los personajes, de la identidad del autor o de ambos en consonancia con el texto fuente; el tercero, arquetípico, que permita una realización suficiente del carácter lírico, épico, dramático o argumentativo del hipotexto.
 - En este trabajo, he encontrado obras de dos géneros que encajan en estas características: *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco, y *War Music*, de Christopher Logue. También *Omeros*, de Derek Walcott encaja en términos formales, pero, como hemos visto, no podemos considerarla una reescritura en términos estrictos ni de la *Iliada* ni de la *Odisea*.
 - Concluir que el cauce de representación ideal de la epopeya homérica, que es un género épico-narrativo oral que permite un desarrollo extenso, lo constituyen obras de género épico-narrativo extenso con desarrollo aural puede parecer obvio, casi tautológico; no obstante, como hemos visto, hay importantes matices y precisiones que hacer en la elección del género histórico, pues combinar auralidad, performatividad y narratividad requiere innovaciones que desbordan las características de los géneros en el sistema actual: la novela no suele ser aural y la poesía que cultiva la auralidad no suele ser épico-narrativa.
 - La epopeya griega tradicional, tal como la vierten a las lenguas modernas las traducciones convencionales, no es un cauce ideal de representación, pues su estilo la vuelve ajena a la sensibilidad contemporánea. Incluso las traducciones con una mayor atención a la performatividad resultan insuficientes para reproducir un efecto estético similar al de la epopeya griega.
 - Mucho se ha dicho de la capacidad plástica de la novela para absorber otros géneros literarios y no literarios. Se ha hablado de polifonía y otros rasgos que

confieren a la novela representatividad, relación con la sociedad, etcétera. Por su parte, la epopeya ha sido descrita tradicionalmente como un género más bien rígido y es obvio que es poco productivo en nuestros tiempos. Como muestran Lukács y Bajtín, es un género opuesto a la novela en la mayoría de sus preceptos, más allá de su capacidad para la narración de largo aliento. Sin embargo, *War Music*, que es poesía épica, ha absorbido golosamente otros géneros, literarios y no literarios, y la descripción de esta expansión no pasa simplemente por su novelización, sino también por su desarrollo como obra híbrida en lo poético (épico-lírica) y multimedia (radial-cinematográfica). La aparente necesidad de la epopeya homérica de un nuevo cauce de representación es solo parcial: puede hacerse excelente literatura bien recibida por académicos y lectores añadiendo variantes y equivalentes expresivos sin socavar la epopeya ni declarar su muerte e ineficacia total como género.

- Que la novela aural de Baricco o la epopeya contemporánea de Logue se constituyan como géneros históricos dependerá de su capacidad para crear epígonos, de su fertilidad como modelos productivos, un hecho que en esta tesis no se ha comprobado.
- La opción del género histórico dentro del marco épico-narrativo depende fundamentalmente de motivos pragmáticos, como la interpretación que el autor haga del receptor, del género, del sistema literario y de las características de la cultura actual, en general, junto con las consideraciones del propio autor como creador de obras de un género determinado. Si el punto de partida autorial es que la epopeya no forma parte de nuestro sistema actual y el receptor es incapaz de orientarse en ese género, puede optar por una novela con características aurales. Si, por el contrario, el autor parte de la idea de que el receptor contemporáneo es capaz de comprender la poesía narrativa y que solo hace falta revitalizarla, modernizarla, puede optar por un poema épico con nuevas características.
- Puesto que la epopeya homérica, en particular la *Ilíada*, es la encarnación y el paradigma de lo épico o, desde otra perspectiva, la base concreta de la que se ha obtenido nuestra idea abstracta de lo épico, toda obra que se aparte de la epopeya en un sentido u otro será necesariamente menos épica, aunque sea una traducción funcional. La perspectiva aséptica e intocable, distante e imperturbable valorativamente, de la epopeya original, siempre pierde algún aspecto al adaptarse a realidades literarias actuales.
- La pluralidad de géneros de destino de la epopeya homérica refleja dos realidades, una estructural y una pragmática: la estructural, que la epopeya alberga características que en el sistema actual caen en distintas categorías y se desarrollan mejor en distintos géneros (narratividad, auralidad, performatividad); la pragmática, que la sociedad exige que el contenido de la epopeya se halle disponible en diferentes formas adaptada a distintos públicos en distintas situaciones comunicativas. Asimismo, la abundancia de híbridos de género, en particular entre lo dramático y lo narrativo, demuestra que el rescate de las

características de la epopeya es problemático y que combinar narratividad, auralidad y performatividad implica estirar los límites de los géneros creativamente. La reescritura, en particular cuando tiene intención vehicular, de una obra con características híbridas producirá, probablemente, obras híbridas en un sentido o en otro, gracias a la necesidad de rescatar, para su equivalencia funcional, características dispares.

- Existe una relación entre la hibridación de género y la posmodernidad.
 - La reescritura de las obras canónicas, un procedimiento habitual, muchas veces antagoniza características esenciales de los géneros de partida. El escritor contemporáneo, consciente de que la forma significa, contesta también la forma. Incluso cuando la voluntad de la reescritura es adaptativa, vehicular, los procedimientos por los que se actualiza la forma pasan por la contaminación con otros géneros literarios o extraliterarios.
 - El mestizaje de género, como he mostrado en los casos más señeros del análisis, es un rasgo no exclusivamente posmoderno, pero fundamentalmente afín a este movimiento cultural, aunque se ejerza con un espíritu moderno. Este hibridismo transgrede los límites de lo literario, como atestiguan los casos de Logue y Baricco, que cultivan elementos de lenguajes extraliterarios, como la música o el cine. Si combinamos el hibridismo con otro procedimiento posmoderno, que es la reescritura de lo canónico, lo que tenemos es la reescritura en los terrenos de lo híbrido. Finalmente, si unimos esta realidad a la consciencia —que todavía causa perplejidad— de las epopeyas de Homero como obras orales tanto en su génesis (fundamento de un texto difuso) como en su ejecución (aural y psicagógica), lo que tenemos son reescrituras híbridas con presencia de lo oral y lo performativo. Los géneros más populares de nuestros tiempos, el cine y las series de televisión, son multimedios, por lo que la literatura se vale de sus posibilidades de hibridación para acercarse a ellos y alcanzar mejor a sus receptores.
- De acuerdo con el método retórico-poético del autor de una reescritura y su intención adaptativa o crítica, el género literario puede ser un punto de partida, un marco que da sentido a la expresión artística especificando de entrada la mayoría de los aspectos de la comunicación, o bien una consecuencia más o menos involuntaria, el resultado no buscado de la aplicación de una serie de búsquedas estéticas.
- En la reescritura, no existe una relación necesaria entre la adopción de un género natural y los objetivos ideológicos, ya que todo marco genérico natural cuenta con diversos recursos para las reivindicaciones. La novela se presta tanto para versiones inocentes y cercanas al original como para subversiones ideológicas. El teatro tiende a apartarse más del original a nivel microtextual, por sus limitaciones de duración, pero se presta con la misma flexibilidad de la novela para desarrollos estéticos o ideológicos diversos. Generalizar en los géneros poético-lírico y didáctico-ensayístico en este sentido es más difícil, porque la muestra es menor, pero no hay impedimentos teóricos para que posean flexibilidad similar en este sentido, al menos en el plano de los géneros naturales. Asimismo, el mito, como lo he descrito en la introducción de este trabajo, puede

conservarse en los cuatro géneros, con mayor nitidez, naturalmente, en las obras más adaptativas y que posean mayores recursos narrativos.

- Si los subgéneros narrativos están determinados por criterios referenciales, hace falta reconocer la existencia de la novela mitográfica, paralela a la novela histórica, pero basada en el mito clásico, por lo que se diferenciaría de la novela fantástica, de inspiración tolkeniana y que echa mano de leyendas y mitos celtas y germánicos junto con los grecolatinos. Desde nuestro punto de vista contemporáneo, la novela mitográfica tendría un modelo de mundo diferente del de la novela histórica, ficcional no mímico inverosímil, y su temática sería mitológica; su propósito, o bien completar los intersticios de lo que las fuentes mitográficas han transmitido o bien criticar, con un espíritu posmoderno, lo que se ha heredado acríticamente de la tradición.
- El cauce ideal de representación se alcanza gracias a una relativa equivalencia funcional, solo posible cuando el hipertexto es un tipo de reescritura concreto: una traducción funcional. Este es el punto de contacto entre la esfera del género literario y la esfera de la reescritura. Las adaptaciones que están fuera del cauce de representación ideal son heterofuncionales y las obras en el cauce ideal de representación carentes de intención vehicular son apropiaciones. La equivalencia funcional de la epopeya en nuestros tiempos se logra solo mediante obras que puedan recoger de aquella su compleja narratividad en combinación con los mecanismos aurales apropiados para su representación performativa.

5.1.2. En torno a la reescritura

- La reescritura de la epopeya homérica está viva en una extraordinaria pluralidad de textos de destino y en su capacidad de reflejar tanto a Homero como otros textos, literarios y no literarios, como los estudios en torno a Homero, aunque lo hace de diferente manera.
 - Homero es un clásico no por su capacidad para seguir siendo valorado como texto fijo e inmutable, sino por su habilidad para adaptarse al cambio, su fertilidad interdiscursiva, su traducibilidad, su reescrituralidad.
 - Las reescrituras tienden a ser efímeras. Las traducciones convencionales se agotan tan pronto como las características de la cultura de llegada cambian y exigen una traducción nueva. En el otro polo, las apropiaciones más críticas ideológica o estéticamente pierden relevancia en la medida que sus reivindicaciones también son propias de una lucha situada histórica y culturalmente. Sin embargo, la reescritura como procedimiento es universal, hasta el punto que podríamos decir que la literatura no está formada por textos sino por diálogos entre textos, una dinámica en la que estos son solamente el punto de apoyo y que el mensaje de cada obra es en gran medida su relación con otras, la compleja integración de sus diferencias y similitudes. En términos pragmáticos, se trata de que las obras no son solamente lo que dicen al publicarse, sino lo que los autores hacen cuando las publican, en una dinámica cultural en que hay relaciones de poder y de índole estética.

- La reescritura contemporánea tiene en cuenta no solamente obras literarias. Algunos autores, de tan impregnados de crítica e interpretaciones académicas de los textos, no solamente reescriben los hipotextos, sino que también se hacen eco de los estudios académicos y reescriben conjuntamente con el hipotexto la crítica, los estudios literarios y la prensa, y en términos tan pacíficos o críticos como lo hacen en relación con los textos versionados.
 - El ejemplo más claro de esto Homero es la oralidad. La importancia de la auralidad en la reescritura de Homero habría sido imposible antes de la sismica noticia de que la *Ilíada* y la *Odisea* son obras genéticamente orales. Solo el descubrimiento de que los poemas homéricos eran orales y adaptativos abre el camino a la mimesis de dicha oralidad en el estilo de su ejecución y también abre la puerta a nuevas formas de reescritura, como la rapsodia posmoderna, hija natural de Homero y Albert Lord, adoptada por Christopher Logue y Alice Oswald.
- La reescritura revitaliza, junto con las obras de partida, los marcos genéricos que se adoptan en los textos de destino. El caso más palmario es el de Logue, que junto con el renacimiento de Homero enarbola la bandera de Pound y de una tradición que se remonta a Spenser, Milton, Dryden, Chapman y Pope, tomados no solamente como representantes de un género, sino también, en algunos casos, como representantes de un modo particular de reescribir y enfrentarse otros modos de reescribir.
- La *Ilíada* y la *Odisea* no son textos. Son realidades pretextuales perdidas, mezcla de mitos, aparatos formularios y experiencias de comunicación, de las que solo conocemos ecos, estos sí textuales y plenamente verbales. Esto se hace evidente por el hecho de que hay reescrituras que eligen no basarse en los textos, sino en la reconstrucción de una realidad anterior hecha de oralidad primaria. El estudio de la reescritura, por lo tanto, ayuda a la comprensión de los hipotextos y de los aspectos de estos que la contemporaneidad considera esenciales.
 - Como muestran los casos de Oswald, Walcott y Logue, la comprensión de la oralidad en Homero y su vinculación a otras tradiciones orales que pueden vehicular el universo de aquel como un ejercicio de similitud en la diferencia, ha sido determinante en la reescritura contemporánea de la epopeya homérica. Los autores echan mano de distintos equivalentes, según su interpretación de la cultura de llegada, pero siempre para canalizar la oralidad prístina de Homero: Walcott, tradiciones orales caribeñas de origen africano (blues, calipso, picong); Oswald, responsos y símiles (poesía griega arcaica); Logue, la tradición épica en lengua inglesa en combinación con otros lenguajes, como el del cine.
- Las fronteras entre los distintos tipos de reescritura pueden ser difusas, en la medida en que se dé una mezcla de vehicularidad y reivindicaciones propias del autor, las cuales, de alguna manera, incluso inconscientemente, siempre están presentes. Un autor nunca es un puro instrumento despersonalizado y transparente, sino un prisma más o menos

opaco cuya refracción de la luz del hipotexto puede oscilar entre la relativa nitidez y la imagen más caleidoscópica.

- La adaptación y la traducción funcional son realidades emparentadas pero no necesariamente se dan siempre juntas, pues en ocasiones el autor opta por un cauce de representación no ideal.
 - La equivalencia funcional como fundamento, ya sea de una traducción en un cauce ideal de representación, ya de una adaptación heterofuncional, en otro género literario, implica un conocimiento que obliga a remontarse a cuál pudo ser la recepción original del hipotexto y también considerar cuáles son los recursos actuales disponibles para producir sus mismos efectos en un público distinto. Esta visión funcional de la reescritura, por lo tanto, obliga a tener en cuenta la crítica y los estudios literarios en gran medida, para una comprensión cabal de los textos, lejos de toda ingenuidad comunicativa, y también gran lucidez sobre las características del receptor, pues el prurito expresionista debe quedar relegado en esta clase de reescritura. Puesto que en el siglo XX se han producido importantes cambios en los estudios sobre Homero, es lógico que las traducciones, cuanto más en cuenta tengan la perspectiva funcional, más reflejen estos cambios y más posibilidades tengan de adaptarse a las necesidades de sus nuevos receptores.
 - En literatura, el concepto de traducción desborda ampliamente la mera equivalencia denotativa, literal, y no solo en la teoría, sino también en la práctica: la búsqueda de la esencia de un texto y del efecto que debe tener es compleja y abarca una penetración en la función de los textos de partida y de destino, así como en las realidades culturales que los rodean.
 - Las adaptaciones idealmente eliminan el distanciamiento cultural y literario que existe entre el hipotexto y el público contemporáneo, hacen accesible lo esencial del hipotexto y producen un efecto equivalente, extendiendo el efecto placentero y la transmisión de información a culturas distantes. La adaptación literaria comparte algunos métodos y objetivos con la traducción convencional, la apropiación y la creación no hipertextual, pero existe la posibilidad de deslindar conceptualmente estos procesos, que en la práctica a veces se presentan como un continuo.
 - El resultado de una adaptación puede leerse a un nivel muy alto de significación sin tener presente su relación con el hipotexto, una característica que es posible que en las apropiaciones y desplazamientos varíe, pues el diálogo crítico con el original puede resultar esencial en estos casos.
 - Toda equivalencia (funcional, textual, cultural), se consigue en detrimento de otros tipos de equivalencia. La equivalencia funcional, en textos literarios apartados considerablemente de la cultura de origen, solo puede conseguirse a través de una intervención mucho más profunda que la de una traducción convencional.

- Los procesos empleados en la adaptación se articulan y complementan, pero, si bien suelen apuntar en la misma dirección (búsqueda de brevedad, simplificación, estímulo de la respuesta afectiva), obra a obra, no son universales, pues responden a las características particulares del plan de adaptación empleado, que en última instancia están supeditadas al contexto de recepción. Asimismo, las obras de partida (extensas, densamente adjetivadas, con punto de vista despersonalizado) predisponen a la aplicación de los principios de adaptación que acabo de señalar.
- *Omero, Iliade* y *War Music*, por reunir las características de la adaptación y las de un cauce ideal de representación, son traducciones funcionales.
- Lo que se considera una buena traducción y su frontera con la adaptación están determinados por normas, reglas y convenciones de traducción específicas de un tiempo y una cultura. Hoy podemos entender *Omero, Iliade* o *War Music* como traducciones funcionales, pero puede que en el futuro sean vistas como obras de pura creación o como traducciones relativamente convencionales. La lectura que cada autor hace de todo texto es histórica, pertenece a unas coordenadas culturales y temporales; su adaptación, que también se ubica temporal, cultural y espacialmente, en consecuencia, también lo será.
- Es posible distinguir la actitud vehicular de las adaptaciones y traducciones funcionales de las apropiaciones y desplazamientos, que utilizan los textos de partida para fines nuevos, posiblemente críticos con el original. Este tipo de reescrituras siempre contendrá variaciones en la perspectiva, la focalización o la fábula que pondrán de relieve las diferencias con el hipotexto para apalancar algún tipo de reivindicación que, por lo que hemos visto, suele ser identitaria. Este género de reescrituras traducen su alteridad interdiscursiva en un mensaje de alteridad cultural con poderosas implicaciones retóricas.
- Es forzoso postular un concepto que describa una forma de reescritura que no he encontrado en ninguna tipología: la rapsodia posmoderna. Se trata de la reescritura, con finalidad vehicular pero distinta de la traducción convencional, cuyo punto de partida no es un texto escrito, sino la institución social y literaria por la que un texto oral se actualiza en representaciones concretas adaptadas a distintas audiencias.
 - La rapsodia contemporánea es una interpretación transitiva no del texto escrito cuando una tradición oral se fija, sino la reescritura mimética de la oralidad original que se ampara en el carácter difuso de la realidad pretextual y sobre todo en su esencial adaptación al oyente para extrapolar su efecto al nuevo receptor, mediante un nuevo texto. Los métodos por los que se produce son comparables al aparato formular de los poemas homéricos, pero, al formar parte de su tiempo, están inevitablemente influidos por la textualidad.
 - La rapsodia posmoderna puede prescindir de equivalencias textuales para conformarse como un acto esencialmente creativo cuya única obligación de fidelidad es para con el receptor, o adoptar aspectos particulares en común con el texto como anclajes o vasos comunicantes. Alice Oswald hace en *Memorial* una

rapsodia posmoderna basada en la *enargeia*, un rasgo esencial de la poesía homérica.

- El autor de una rapsodia posmoderna no traduce el texto, sino que reencarna al autor-emisor y utiliza su capacidad empática para ajustar el texto difuso originario, en tanto acervo, al receptor posmoderno. Para ello, es esencial que el autor, cual actor dramático, se ponga en la piel del rapsodo de la Antigüedad. Dicho en pocas palabras, la rapsodia posmoderna es una reescritura de un poema en tanto oralidad primaria, no del texto correspondiente a la oralidad secundaria. Según esta perspectiva, la rapsodia posmoderna es una forma de traducción particularmente consciente de la semiosis de la literatura oral, pues tiene en cuenta el proceso de producción original más que el texto resultante.
- La rapsodia posmoderna es una categoría que atiende a la génesis de las obras más que a su resultado, por lo que no es una categoría excluyente de otras formas de reescritura. Así pues, una obra puede ser al mismo tiempo rapsodia y adaptación, como *War Music*, o rapsodia y apropiación, como *Memorial*. No es posible, sin embargo, que una obra sea rapsodia y al mismo tiempo traducción convencional, por la falta de equivalencia textual.
- La reescritura literaria con fines vehiculares problematiza las operaciones retóricas, dando preeminencia a la *intellectio*, porque se hace más importante establecer una comunicación literaria orientada a provocar un efecto calculado en un receptor que dar rienda suelta a una necesidad expresiva (que podría empezar con una vigorosa y original *inventio*), más propia de la creación no transductiva. En cualquier caso, la reescritura enfatiza los aspectos más pragmáticos de la *intellectio*.
 - Todo esto tiene consecuencias en la elección del género literario: si se quiere mantener el mundo del hipotexto, no hay elección de subgénero, ya que este es temático y referencial, pero sí que hay opciones en el género histórico y, lógicamente en el género natural, de acuerdo con las circunstancias de representación y los fines que se persiguen. Por lo tanto, la reescritura que busca la equivalencia funcional es mucho más retórica que la literatura en general, puesto que debe adoptar como eje el efecto literario y tiene cabida el expresionismo de la misma manera.
 - La reescritura con fines no vehiculares, si bien debe tener presente la *intellectio* para establecer una comunicación cabal, puede partir de la *inventio* e incorporar de manera más dosificada y puntual los elementos de lucidez pragmática. En otras palabras, en la reescritura no vehicular, a diferencia de la vehicular, la *intellectio* no es una operación retórica primaria y rectora, sino un recurso asistente, secundario, del que se obtiene información importante pero subordinada a la *inventio*.
- Esta distinción, con la que he trabajado a lo largo de la tesis, entre formas vehiculares de reescritura y otras no vehiculares, podría difuminarse si partimos de la idea de que adaptar una obra implica hacerla relevante y, si la única manera de hacerla relevante es transformarla de modo tal que los objetivos estéticos e ideológicos del original queden

parcial o totalmente opacados con ideas y modos anclados en la contemporaneidad, podríamos entender que muchas formas de apropiación o desplazamiento son, de alguna manera, adaptativas.

5.1.3. En torno a la oralidad y la performatividad

- La consideración de cómo se plasma la oralidad en la génesis y recepción de la epopeya homérica en el texto derivado es imprescindible para el estudio de la reescritura y en particular para el establecimiento del cauce ideal de representación. El conocimiento del modo de creación y transmisión de los hipotextos, no solo de su semántica y su estructura, puede afectar decisivamente el modo en que se reescriben y su capacidad para restituir su capacidad expresiva. La oralidad es la justificación tanto de la variación creativa en el plano hipertextual como del cultivo de la música de las palabras, un rasgo estilístico que, como he mostrado, tiene consecuencias de género literario.
 - La literatura aural pone en relieve el acto de habla como realidad pragmática, a diferencia de la literatura puramente escritural, que reivindica el texto, el mensaje, pues en esta hay una mayor desvinculación de la intención del emisor y la reacción del receptor. Hacer mimesis de la oralidad homérica mediante textos ejecutados en vivo y en directo, en circunstancias controladas por el emisor — un aspecto clave de la adaptación al receptor —, tiene mayores posibilidades de restituir el efecto, los valores pragmáticos, ilocutivos y perlocutivos, de las epopeyas homéricas.
 - La oralidad es un componente esencial, constitutivo, de la epopeya homérica. Quien quiera encontrar el cauce de representación ideal debe dar cuenta de esa característica mediante alguna forma de auralidad. No basta con reflejar el mundo referencial en un cauce que permita su expresión estructural plena: hace falta plasmar la oralidad original mediante recursos aurales. Si el eje de la traducción funcional es el efecto, la dimensión perlocutiva del acto de habla, y este efecto solo puede conseguirse por vía auditiva, las traducciones funcionales deben cultivar sus características aurales, mimetizando la oralidad homérica.
 - La reescritura es anterior a la escritura. El mero acto de reescribir parece nacido de la oralidad, pues se trata precisamente de variar en función de la audiencia. Oralidad significa, entre otras cosas, textos poco fijos, variación, adaptación a la audiencia. Adaptar a Homero reconociendo su carácter oral obliga a la búsqueda de equivalencias más allá del texto: invita a una profunda reflexión sobre el receptor y a cambios atrevidos para superar los escollos que el tiempo y los cambios culturales han creado.
 - Una traducción funcional debe dar cuenta del significado cultural profundo de la fuente, y la oralidad, que se encuentra en la esencia misma de Homero, es connatural a la improvisación y el cambio según las circunstancias. Por ello, una traducción de Homero, aun en el espíritu más conservador del término *traducción*,

debe contar con un grado alto de libertad textual, que refleje el espíritu camaleónico, proteico, de la institución literaria de la epopeya antigua.

- La plasmación de la oralidad en distintos desarrollos aurales y la orientación del texto a la ejecución performativa pueden tener consecuencias en el género literario.
 - En las obras de Zimmermann, drama, y Oswald, poema lírico, la necesidad de auralidad no implica ningún estiramiento de las posibilidades del género, pues estos géneros, que cultivan la performatividad y la musicalidad, ya la incorporan. Volver la epopeya en estos moldes, por lo tanto, no provoca ninguna tensión en las costuras del género. No es el caso de las obras épico-narrativas.
 - *War Music*, de Christopher Logue, que suma el género natural adecuado a la auralidad, es ante todo poesía, música hecha con palabras. Con este punto de partida, que ya incorpora la auralidad de la recepción, se desarrolla como obra narrativa e incorpora un lenguaje que desarrolla la inmediatez: es auralidad incluso antes de ser texto. El caso de *Omero, Iliade*, de Alessandro Baricco, es diferente, pues parte de un género histórico sólidamente escritural que incorpora naturalmente la narratividad, pero no cultiva la música de las palabras ni la orientación a la ejecución frente a un auditorio. El desarrollo de género literario en Baricco, por lo tanto, va en el sentido contrario, y para lograr su performatividad y conformarse como novela aural, toma elementos del drama.
 - Si integramos la difusión del descubrimiento de Parry y Lord sobre la génesis oral de la *Iliada* y la *Odisea* con la idea de cauce de representación ideal y traducción funcional, en un contexto posmoderno que propicia las reescrituras atrevidas, probablemente estemos *ad portas* de un tiempo de un nuevo auge de lo oral, al menos en la reescritura de Homero y en su dimensión receptiva. Las traducciones contemporáneas de Homero también muestran un resurgir de la auralidad y una conciencia cada vez mayor de que una traducción completa debe tener en cuenta toda la pragmática comunicativa del texto original. Si obras como *War Music*, *Omero, Iliade*, y *Memorial* se convierten en modelos canónicos, ya por sus méritos estéticos, ya por su forma de enfrentarse a la reescritura, es posible que influyan en un posible resurgimiento de la oralidad incluso fuera de la reescritura de Homero, incluso fuera de la reescritura en general, incluso fuera de la literatura.
 - *War Music*, considerada alternativamente como traducción o poema original, ha influido significativamente en las traducciones contemporáneas de Homero, como las de Fagles y Lombardo, en cuanto a hacer presente que la performatividad es esencial y que la fidelidad textual debe compatibilizarse con la fidelidad aural. Constituye también una prueba de que una formas de reescritura (una traducción funcional con alma de rapsodia) pueden influir en otras (la traducción convencional).
- En una visión de la reescritura y los géneros literarios basada en la retórica, las cualidades performativas, el marco comunicacional, la ejecución oral o escrita, son factores absolutamente primordiales, ya que implican la consideración de las operaciones

retóricas no constitutivas de discurso: *memoria* y *actio*. Apuntan, por otro lado, a una perspectiva retórica más que expresionista del hecho literario, por lo que las cualidades del receptor pasan a primer plano, junto con la potenciación de la *intellectio*. Junto con este posible resurgir de la oralidad, es posible que la crítica y la teoría concedan más atención a las operaciones retóricas de *memoria* y *actio*, esenciales en los textos pensados para su ejecución.

5.1.4.4. En torno a la retórica, la cultura y la teoría de la literatura

- Ninguna reescritura, por muy original y artísticamente lograda que sea, superará por entero, a ojos de la crítica, su relación de relativa subordinación al hipotexto, por lo que es difícil que forme parte del canon, que tradicionalmente ha premiado en mayor medida la originalidad monológica que la originalidad en el diálogo transductivo. Sin embargo, esta forma de creación pone en juego complejas relaciones de apropiación cultural en que las nociones de autoría y fidelidad entran en cuestión, en posturas que van de lo más moderno, de superación del texto de partida, a lo más posmoderno, la incapacidad para librarse del texto que lleva el conflicto a primer plano.
- La reescritura funciona aplicando principios retóricos a la referencia a otro texto, que sirve de anclaje cultural, de punto de apoyo, para una nueva realidad textual que constituye de por sí un acto retórico, y político, en el sentido amplio del término. Esto es particularmente manifiesto en las apropiaciones críticas, pero también lo es en las traducciones, ya que traducir es reivindicar para una lengua una capacidad expresiva; para una cultura, una afiliación que la hace crecer, y para un autor, un dominio de un lenguaje y una materia, que puede provocar en el autor y en los colectivos a los que este represente o pertenezca, una modificación de su posición social y política.
- La fertilidad y multiplicidad en la adaptación de un texto es proporcional al grado en que se haya incorporado a un sistema cultural. Si se hacen adaptaciones edificantes pero también paródicas; si se ve que un texto es fuente de humor salaz y de escatología, pero también de cultivo de lo más excelso y solemne, es porque se trata de un referente tan potente, tan omnipresente, tan rico en matices a ojos de la sociedad, que esta explota cada una de las aristas, cada una de las facetas. La sociedad se busca en él como en un espejo para encontrar su propia esencia, que aparece a veces deformada. La sociedad contemporánea se busca en la *Iliada* y la *Odisea* y se encuentra retratada de muchas formas distintas, en todos los estilos que las artes pictóricas sean capaces de describir.
- La reescritura pone de manifiesto con una nitidez extraordinaria la dimensión retórica del lenguaje. En un tiempo de creación profundamente intertextual, en que la reescritura es un método fértil y la originalidad absoluta, una quimera; en un tiempo de creadores cada vez más conscientes de la necesidad comunicativa del lenguaje, más pendientes del efecto en el receptor, cabe cuestionarse cuál es el punto de partida de la actividad poética, si la expresión de un referente que se inventa y que luego busca un cauce adecuado, o más bien la consideración de un efecto perlocutivo en un posible receptor, en unas circunstancias dadas, que condiciona todo el proceso creativo, desde la *inventio* hasta la

actio. Solo establecido el efecto deseado como acto de habla (su función ilocutiva y perlocutiva) y la estrategia general para lograrlo, teniendo en cuenta todas las dificultades de las circunstancias comunicativas (*intellectio*), se echa mano de lo semántico y sintáctico, para después volver a lo pragmático.

- En la realidad, siempre más compleja y lábil que los modelos conceptuales que le aplicamos para descifrarla, probablemente ninguna obra de arte verbal, ni espontánea ni hipertextual, nazca de la preponderancia absoluta de ninguno de los planos de la comunicación, sino de la chispa creativa que se produce en la feliz intersección de la intención de un efecto perteneciente a las posibles funciones de la literatura; un universo semántico capaz de provocar tal efecto, que de alguna manera ya pertenece al repertorio temático y mítico del autor; y una forma expresiva, sintáctica y semántica, disponible entre las que el autor considera válidas y en las que se siente cómodo.
- De la misma manera en que los autores literarios posmodernos echan mano de los recursos de los géneros literarios y los mezclan para dar una salida ideal a sus necesidades expresivas, nos hallamos en un contexto en que los investigadores pueden utilizar de forma híbrida, contaminada, la teoría en torno a los sistemas de modelización secundarios de la literatura y la retórica para beneficiarse de las particularidades de sus métodos y dar salida a sus necesidades analíticas: hace falta integrar a fondo las disciplinas de la retórica y la poética para explicar los complejos mecanismos de la reescritura que, según los casos, es principalmente retórica o principalmente poética. Se hace cada vez más necesario encontrar ese concepto abstracto que reúna la persuasión retórica y la estética literaria como dos dimensiones del arte del lenguaje e integre sus recursos para dar cuenta del carácter híbrido, constitutivo, de la literatura que, cuanto menos inocente y más ambiciosa es, más teñida de retoricidad se encuentra, más pone a prueba la capacidad analítica de la teoría de la literatura para explicarla.
- Todo legado cultural es incontrolable. Los autores de traducciones y reescrituras de Homero hacen esfuerzos por encauzarlo, ofreciendo y popularizando su visión de la *Iliada* y la *Odisea*, pero por un lado Homero siempre estará disponible para que haya nuevos intentos de apropiarse de él y, por otro, la interpretación que se haga de cada producto derivado, incluso si es la que su autor quería, será coyuntural y probablemente efímera.
 - También los críticos y los académicos, desde sus trincheras particulares, están involucrados en esta dinámica de apropiación, arbitrando sobre qué es una traducción válida o no, qué es la fidelidad, qué tipos de equivalencia valen en cada caso y si las libertades excesivas pueden permitir que un texto pueda considerarse homérico o no. Esta tesis, sin ir más lejos, es también un intento de apropiación cultural, la utilización discursiva de un grupo de textos para la transformación de la realidad de un individuo. También en este plano, que desborda la creación literaria, y gracias a la inspiración de la reescritura, asistimos a un grado de contaminación posmoderna mayor que nunca: la competencia por la propiedad de los bienes culturales se da de manera cruzada, pues los autores están más impregnados de saber académico que nunca y han encontrado alas en

el espíritu libre de la rapsodia para transformaciones que aspiran a una legitimidad considerable.

- En un mundo en que el prestigio de la academia sigue siendo grande pero corre riesgo de tambalearse ante los dictámenes del mercado y por la progresiva marginación de las humanidades, puede sentirse una presión por que el estamento académico muestre una flexibilidad que legitime con más generosidad que nunca las acciones de un enemigo más fuerte que él, al que no quedará más opción que unirse: la libertad creativa. Para que esa legitimación sea posible y sustentable, para que no haya ruptura con el estamento creativo, los estudios literarios deben desarrollar en la hibridación de poética y retórica, en la permeabilidad hacia otras formas de discurso no académico ni literario, un instrumental suficientemente potente, abarcador e impregnado del desenfado y todas las aptitudes transgresoras del poeta. Si Christopher Logue se emborrachó de academia, cine y otras literaturas para dejarse poseer por Homero y rapsodiar para nosotros un híbrido multidimensional indómito al análisis, el estudioso de su obra debe hacer más que eso, remontarse a teorías de otros ámbitos, extrapolarlas y adoptar una perspectiva polifónica teórico-creativa que le permita integrar la comprensión profunda y la comunicación eficaz, convirtiéndose, a su manera, en un rapsodo posmoderno.

5.2. Posibles vías de investigación

Son tantas las restricciones metodológicas, conceptuales y temáticas de este estudio, que basta con evitar una de ellas para que se creen automáticamente campos de investigación por vía de la ampliación. Añadiendo restricciones mayores, pueden acotarse todavía más para ganar en concentración o, por medio de la sustitución de un término por otro afín, abordar campos contiguos pero distintos. Esto se puede practicar en la esfera del hipotexto, del tipo de hipertexto, del género, de la lengua, del país de origen del autor, de la fecha de publicación de las obras y de las perspectivas teórico-analíticas que se adopten. Algunas de estas sustituciones producirán objetos dignos de estudio; otras, no.

Así pues, en lugar de estudiar la reescritura de las epopeyas de Homero, podría replicarse el método aquí empleado para investigar la reescritura de otro corpus de obras canónicas de un mismo autor, como las tragedias de Sófocles, o, superando los límites del autor, estudiar la reescritura contemporánea de la tragedia griega en general, otro género de escaso rendimiento poético en la actualidad, por las distancias culturales, pero también fuente de innumerables reescrituras. Una investigación de estas características tendría muchos puntos en común con esta tesis.

Si mantenemos la línea de variación del corpus, podría optarse por textos menos canónicos y, por ejemplo, compararlos con otros canónicos del mismo género. Si el cambio ya no es su posición con respecto al canon o el género, podría asumirse una perspectiva diacrónica y comparar las reescrituras contemporáneas de la epopeya con las que se han hecho a lo largo del

siglo pasado, para detectar la manera en que la literatura refleja los cambios de la sociedad. Otra posibilidad sería comparar las reescrituras de la epopeya griega con las de otras formas de épica, como los poemas heroicos renacentistas.

Por vía de la acotación, podrían también estudiarse específicamente las reescrituras de Homero o de una obra de Homero, en un género determinado. Si lo que variamos es el tipo de reescritura, el enfoque también cambia: un estudio de las traducciones convencionales de la epopeya, con mantenimiento de la equivalencia textual, puede realizarse en las distintas lenguas, para conocer la idea de la traducción que tiene cada cultura, a lo que podría añadirse también la perspectiva diacrónica. Del mismo modo, podríamos ampliar el concepto de reescritura para que abarque todos los tipos de transducción que cataloga Doležel, como la expansión y la transposición, y estudiar la manera en que unas se emplean con determinados fines y alcanzan determinados logros. Yendo un paso más allá, y sin salir de Homero, un posible camino sería no la reescritura de las obras, sino la pervivencia de los mitos que estas contienen, en una línea mitocrítica similar a la de Alessandra Procopio.

Como puede apreciarse, la perspectiva interdiscursiva, como un cubo de Rubik multidimensional en el que puede girarse una variable manteniendo las demás, es particularmente fértil para encontrar vías de investigación, incluso en los campos metaanalítico y metateórico, si se cambia el enfoque disciplinario con el que nos acercamos al hecho literario, que puede ser social para analizar los géneros como instituciones, por ejemplo. No abundaré en estas posibilidades, porque son innumerables. Me limitaré a señalar posibles vías de investigación entroncadas con hallazgos específicos de este trabajo, que se derivan de información sugerida pero quizá no totalmente explotada, porque se apartaba del camino de la confirmación o refutación de las hipótesis. Las propuestas, que formulo con humildad y que deben tomarse con cautela, podrían resultar o demasiado atrevidas o demasiado poco originales, por cuanto son especulaciones e hipótesis no contrastadas con una realidad textual ni respaldadas por una investigación teórica específica, sino jirones y remanentes del análisis que he llevado a cabo en los capítulos anteriores. Confío, sin embargo, en que alguna de ellas pueda resultar estimulante.

5.2.1. Teoría de los géneros literarios basada en la performatividad

Los cuatro géneros literarios naturales tienen la posibilidad de plasmarse en géneros históricos orientados a la ejecución, o, dicho de otro modo, tanto las obras que se ejecutan frente a un público como las destinadas a la lectura privada pueden ser de género didáctico-ensayístico, poético-lírico, dramático o épico-narrativo. En la literatura performativa, el texto es un vehículo de una nueva realidad semiótica y este carácter ancilar impone una serie de características que impregnan todos los planos del texto y que metodológicamente puede —y quizá deba— encontrarse en la base, en el comienzo, del acto creativo.

Como he mostrado líneas arriba, pensar los géneros literarios desde la reescritura, es decir la búsqueda de un cauce de representación de una obra que busca una forma nueva, es distinto que en un proceso de creación ordinario, en la búsqueda de un cauce de presentación, de un contenido que busca su primera forma. La diferencia principal radica en la primacía que alcanza lo situacional, las circunstancias que han cambiado para que el acto de comunicación del original

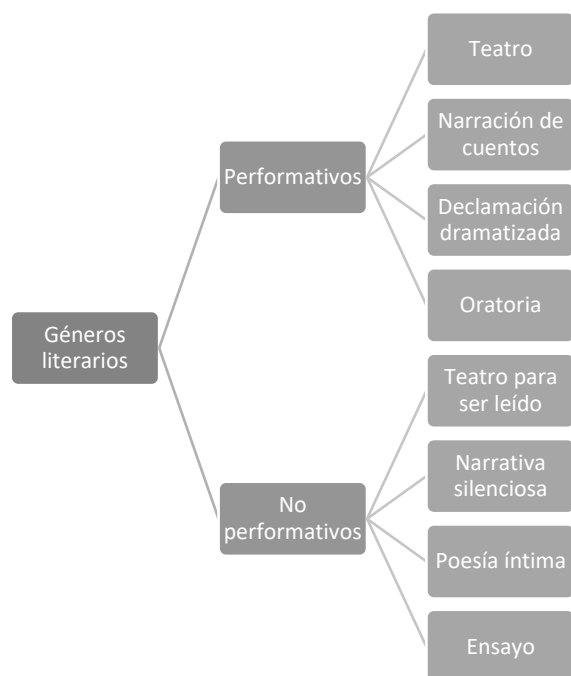
deba actualizarse mediante una nueva forma, con otra eficacia. Sobre todo cuando la finalidad de la nueva obra es vehicular, el enfoque es mucho más comunicativo, retoricista y obliga a partir de lo pragmático, de las circunstancias de ejecución o lectura, lejos de la finalidad meramente expresionista, y solo después pasa a lo semántico, por ser este aspecto, al menos en parte, heredado del original.

Con este punto de partida, la clasificación de los géneros debe remontarse un paso más atrás: no basta con pensar en mundos de personajes, identidad del autor o ambos; no basta con el radical de presentación, sino que debe empezar en la consideración de su enunciación, que determinará, junto con la estructura semántico-extensional, el camino de intensionalización que se plasmará en una forma. Como hemos visto en este trabajo, una obra de un género que en origen es performativo, si quiere alcanzar un verdadero valor estético como traducción funcional, debe encontrar otra forma que se preste a la ejecución en vivo. Toda obra escrita puede leerse en voz alta, pero no toda obra leída en voz alta alcanzará un valor estético. Al contrario, toda obra que puede articularse fluidamente en voz alta también puede leerse en silencio.

Así pues, dada la magnitud como condicionante (pragmático, estructural, semántico y sintáctico) del posible carácter performativo de una obra para fijar el resto de sus características, no sería disparatado pensar en una clasificación de los géneros literarios en que el primer criterio, antes que la ficcionalidad, la existencia de mundos de personajes o del autor, sea el de performatividad; el segundo, la ficcionalidad; el tercero, la existencia de narradores y mundos de personajes.

Si las obras son performativas, es decir, destinadas a su actualización delante de un público, se pueden clasificar dependiendo de su ubicación en el eje que va de lo imitativo a lo exegemático y que se extiende hasta la oratoria no ficcional: teatrales, con actores que representan papeles ficcionales, o aurales, mediante una lectura más o menos acentuada a través de un enunciador. La recitación, forma de ejecución en la que se declama con ayuda de importante gesticulación o el arte del narrador de cuentos, podría hallarse en medio de ambas. El teatro es plenamente ficcional; el resto de casos performativos, dependiendo de si hay contacto visual con el lector y si este es un enunciador ficcional o no, pueden serlo o no: por la radio, una lectura de una novela es plenamente ficcional. Esta circunstancia dependerá, asimismo, del carácter del enunciador: si es autorial, ficticio o delegado. Si el narrador de cuentos toma distancia de su mundo de personajes y hay ruptura de la lógica ficcional al hacerse presente como autor o narrador que dialoga con su público, no sería enteramente ficcional, sino mixta. El orador que sin adoptar un personaje lee en público un ensayo no ficcional o pronuncia un discurso deliberativo no lo sería, aunque a esto se podrá replicar que todo estrado ficcionaliza.

Por otro lado, entre los géneros no performativos, también tendríamos ficcionales y no ficcionales. Entre los no ficcionales se hallarían los géneros didáctico-ensayísticos escritos; entre los ficcionales, la narrativa silenciosa, el teatro irrepresentable y la poesía lírica más íntima, para leerse en silencio. La división entre estos sería, finalmente, la clásica partición estructural: existencia de narrador y personajes en la narrativa; la ausencia de narrador y existencia de personajes en el drama; la ausencia de narrador y personajes en la lírica.



Esta clasificación tiene la ventaja de que conserva la partición en cuatro géneros de las teorías contemporáneas, por lo que no supone una ruptura significativa, pero incorporando en suficiente medida la dimensión pragmática. Además, la inclusión del paralelo performativo del ensayo, la oratoria, da entrada a la integración de la Retórica en la Poética.

Una mínima variante de esta clasificación puede partir del cruce de performatividad con las categorías descritas por Martín Jiménez (2015). En este caso, el segundo criterio de la clasificación, después de la performatividad, sería la referencia a un mundo de personajes, al mundo del autor, o a ambos, y el tercero, el modo de enunciación (exegemático, imitativo o mixto). En los géneros performativos, el teatro se referiría exclusivamente al mundo de los personajes (salvo que haya ruptura de la lógica ficcional, como en *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello), la recitación lírica, al mundo del autor, igual que la oratoria; el cuentacuentos, al mundo de los personajes, aunque habría situaciones mixtas, en particular en el cuentacuentos y el monólogo cómico, por ejemplo. En el mundo de lo no performativo, la novela trataría también de un mundo de personajes (a menos que hubiera ruptura de la lógica ficcional, como en *Niebla*, de Unamuno), al igual que el teatro irrepresentable; la lírica y el ensayo, al mundo del autor, con algunas situaciones mixtas. Una segunda variante, inspirada principalmente en Schaeffer (1996: 58-68) es la de una clasificación de los géneros primero por el medio físico empleado en su enunciación (visual y oral, oral o escrito); segundo, por el modo de enunciación (exegemático, mimético o mixto); tercero, por el estatus del enunciador (real, fingido o ficticio). La transmodalización de la lectura (Schaeffer 1996: 66-67) problematiza considerablemente la noción de género literario, por lo que debe estudiarse la manera en que puede integrarse en el sistema.

5.2.2. Teoría de los géneros literarios basada en una interdiscursividad amplia

Las obras posmodernas, principalmente las no transductivas, ponen de manifiesto que los géneros literarios son marcos comunicativos relativos, con límites que se transgreden espontáneamente, pues son cada vez más una consecuencia de la creatividad y la adaptación a unas circunstancias que una decisión previa a la escritura, en la línea de Tabucchi que señalé al analizar la posmodernidad en Baricco. Pues bien, quizá en un futuro no muy lejano la división actual de los géneros literarios, la architextualidad (Genette 1989) en tres o cuatro géneros, deje de ser tan relevante y empiecen a cobrar importancia criterios distintos que no pongan tanto el énfasis en las distinciones estructurales o arquetípicas de la narrativa, el ensayo, la lírica y el drama; sino en su relación, en términos generales, de cada texto con otro tipo de discursos.

Una de estas distinciones está en el plano de la hipertextualidad: desde este punto de vista, la traducción convencional, la adaptación o la apropiación pueden ser vistas como géneros. Otro punto de vista es el que he descrito anteriormente: las obras pensadas para la performatividad o para su lectura silenciosa y privada son dos géneros diferenciados. Podríamos añadir una clasificación basada en la dimensión perlocutiva de las obras literarias, de lo más general como el disfrute y la enseñanza, hasta perlocuciones mucho más específicas, como provocar risa, catarsis, excitación sexual, repulsión, indignación o miedo. En ese sentido, cada perlocución específica identifica a cada género. Desde un punto de vista poético y retórico, la interdiscursividad en general, sobre todo en los planos que ponen por delante lo pragmático, tiene tanto sentido como la más restringida idea de género literario tradicional, y posiblemente mucho más sentido como herramienta propedéutica orientada al cumplimiento de una función, es decir, como manuales de creación.

Creo que es fundamental tener en cuenta que la interdiscursividad no es solo el fundamento de la herramienta analítica, metaanalítica y metateórica que constituye el análisis interdiscursivo para los académicos, sino también un método poético en manos de los creadores. La reescritura lo demuestra, en las distintas fases de su interpretación transitiva: el autor de una reescritura, al leer e interpretar, compara el original con los textos modernos, de lo que obtiene una insatisfacción estética, comunicativa o ideológica. Entonces empieza a jugar con el cubo de Rubik interdiscursivo, una de cuyas caras puede ser su propio catálogo de los distintos efectos que la literatura puede provocar, y elige una perlocución determinada. Inmediatamente, para encontrar el medio textual para provocar ese efecto, proyecta otras caras del análisis interdiscursivo, de acuerdo con su conocimiento, por lo menos en dos planos: el del género literario y el de las formas de reescritura. En su repertorio particular de experiencias literarias y no literarias, compara las opciones y opta por las mejores opciones en estos dos ejes y elige un género y una forma de relación con el hipotexto. Si el entrecruzamiento de posibilidades estructurales, temáticas, estilísticas y pragmáticas de las distintas esferas interdiscursivas le parece satisfactorio, es decir, resuelve el cubo, se lanzará a la creación. Esto es válido no solo para la reescritura, sino también para otras formas de creación: quizá estas no trabajen con una interdiscursividad hipertextual, pero en cambio darán preeminencia a otros ejes en la constelación de discursos,

como el genérico, el performativo, el temático, el ideológico, entre otros. En pocas palabras, toda chispa creativa parte del hallazgo de una combinación coherente de proyecciones interdiscursivas y cada una de estas proyecciones puede verse en términos de género.

5.2.3. El espacio dejado por la traducción: un nicho que la reescritura aprovecha

Creo que en este trabajo he mostrado indicios suficientes de que la exploración de la siguiente hipótesis es justificable: la fertilidad y policromía de la reescritura contemporánea es en parte consecuencia de que, en ciertos ámbitos culturales en ciertas lenguas, la traducción se ha hecho particularmente profesional, académica y filológica, es decir, se ha apartado de las características adaptativas, con mayor libertad textual, de las corrientes de traducción del pasado, como la de La Motte, Dacier, Chapman o Pope. Al apartarse del receptor para centrarse en el texto, al respetar en exceso y filologizar los textos con aparatos críticos y extensas introducciones, la traducción académica de los clásicos se ha apartado de la dimensión más creativa que busca ante todo, coherencia con el receptor, ampliando el nicho que las reescrituras más libres pueden aprovechar. Estas, además, por la ampliación del concepto de traducción que aportan las teorías más funcionalistas, pueden reclamar el estatuto de traducciones, invadiendo la parcela de la traducción tradicional. Esto, por supuesto, se ve acentuado por el espíritu de libertad posmoderno y, en el caso de Homero, por la oralidad genética como patente de corso para la adaptación más centrada en el receptor. Se trata de un ámbito particularmente interesante por cuanto en él los mundos de la academia, la creación autorial, la traducción profesional y el mercado editorial necesariamente entran en conflicto o, como mínimo, en dinámicas de poder amparadas en discursos legitimadores.

5.2.4. Poética cultural

Es innegable que la cultura, entendida como suma de textos, es una constelación en que las relaciones entre textos, y entre personas y textos puede entenderse retóricamente, en una línea compatible con Lotman y que llega hasta Albaladejo. Cada pieza de arte de lenguaje, literaria o retórica, es al mismo tiempo texto y lo que el autor hace al poner en circulación dicho texto en sociedad, y eso que hace es un acto político en buena medida asimilable a un discurso en alguno de los géneros retóricos clásicos: judiciales, deliberativos o epidícticos, dependiendo de si se refiere al pasado, al futuro o al presente, y al tipo de adhesión que obtiene y la manera en que transforma su entorno.

Ahora bien, todo discurso de arte de lenguaje consigue lo que se propone no solo por la expresión fundamentalmente pragmática y persuasiva de una reivindicación, sino también por el uso de una estética más íntima, sentimental e inasible, que más que persuadir da rienda suelta a unas emociones e ideas que consiguen su objetivo mediante un efecto estético o predominantemente estético. Hay bienes culturales valiosos, en artes diversas, como las plásticas y la música, en que sus cualidades se entienden mejor desde una perspectiva menos

calculadoramente persuasiva. Cuando extrapolemos debidamente esa comprensión de otras artes al estudio de los textos, caerá en la esfera de la poética y no de la retórica, y es posible que, cuando apliquemos esta teórica poética a otras dimensiones de la cultura, tenga un considerable rendimiento analítico.

Por ejemplo, podemos concebir la religión católica como un complejo sistema estético-comunicativo, con un aparato figurativo (la pintura eclesiástica), uno arquitectónico (las impresionantes catedrales), una música, un discurso basado en un libro, una tradición discursiva aneja y una serie de ritos, todo estructurado brillantemente para que el fiel acceda a una comprensión del mundo y unos valores y normas de conducta. Vista así, la religión puede compararse con otras realidades culturales que transmiten una visión del mundo, con valores y normas de conducta pero por medios laicos, con otra retórica y otra estética. Así, la religión es un texto porque se constituye en su conjunto como un medio para un mensaje que modifica la sociedad, en una constelación en que hay otros textos, al igual que la educación laica racional es también un medio que cuenta con otros recursos, otro aparato, pero un resultado perlocutivo similar. Ambos textos tienen, por supuesto, una dimensión retórica, modificar la conducta del fiel o del ciudadano, pero sus recursos pueden entenderse en el ámbito de la poética, porque esa comunicación tiene una estética indesligable del mensaje, en parte inconsciente, que supera la estrategia retórica. Creo que puede ser interesante desarrollar vía de investigación que partan de la concepción de las realidades culturales e institucionales de la sociedad como textos poéticos. La literatura en su conjunto, del mismo modo que cada literatura nacional, puede ser vista como un texto que se relaciona retóricamente y poéticamente con otras instituciones de la cultura. Cada género literario es, del mismo modo, un texto en relaciones de conflicto y de influencia con otros géneros, literarios y extraliterarios. En el fondo, casi cualquier realidad semiótica o con una función en la sociedad puede analizarse como un texto en relación política con otros, que en buena medida se ejerce poéticamente, de la manera en que la literatura afecta a su receptor. Y si bien las dimensiones más propiamente políticas se analizan claramente en términos de retórica cultural, la influencia es un concepto poético.

5.2.5. Integración de la poética y la retórica

Como he apuntado ya en las conclusiones, sería conveniente investigar el posible desarrollo de una teoría unificada de poética y retórica basada en un concepto abstracto que encuentre lo que hay en común entre la persuasión y experiencia estética, y halle la relación entre ello, la ficcionalidad y los géneros, en todas las dimensiones comunicativas del lenguaje: semántica, sintáctica, fónica, pragmática. Esto podría plasmarse en la creación de operaciones poéticas en paralelo a las operaciones retóricas, causas poéticas en paralelo a causas retóricas, los géneros retóricos integrados en el sistema de géneros literarios. Los puntos de contacto entre una disciplina y la otra son tantos, y el espíritu clásico que las anima es tan afín y tan bien relacionado por un lado, con la lingüística moderna, y, por otro, con la cultura en su conjunto, que la integración no debería ser tan difícil, si se adopta además, un marco mixto de retórica y poética cultural.

5.2.6. Vitalidad genérica de los cauces de representación encontrados

En este trabajo, he señalado que Alessandro Baricco y Christopher Logue, para encontrar el cauce ideal de representación en sus respectivos afanes adaptativos de la *Iliada*, introducen variantes en géneros históricos: uno da una dimensión aural a la novela y el otro transforma la epopeya a partir de un molde poético contemporáneo. No he encontrado antecedentes contemporáneos de estos textos, más allá de otras novelas de Baricco con desarrollo aural y la poesía de Pound en la herencia de la tradición épica inglesa, respectivamente. Sería interesante estudiar si estas variantes genéricas subsisten en contextos distintos de la reescritura de Homero y, en general, al margen de la reescritura, y si existen por influencia de estas obras o con independencia, y si para la narración de acontecimientos épicos o de otra temática. Esta investigación podría tener en cuenta, asimismo, la forma de *Omeros*, de Derek Walcott, que también es una obra narrativa compleja con desarrollo aural.

5.2.7. Particularidades de la novela mitográfica como subgénero

Otra posible vía de investigación es la búsqueda de las características de la novela mitográfica de tema grecolatino como subgénero, en sus puntos de contacto temáticos con sus hermanas, la novela histórica y la novela de mundos imaginarios, y respecto de los tipos de reescritura en que se basa (adaptaciones, apropiaciones, desplazamientos, expansiones, transposiciones). Es muy probable que puedan detectarse, a pesar de su similitud con la novela histórica, aspectos en que las técnicas difieren, sobre todo en la búsqueda de verosimilitud y la adaptación de los mundos posibles. Del mismo modo, podría estudiarse su proximidad a las novelas de fantasía y la diferente manera en que los universos representados son heredados sin mayores alteraciones de una tradición mitológica o legendaria, o creados a partir de la mezcla de tradiciones variadas.

5.2.8. Perspectiva propedéutica

Finalmente, podría emprenderse —y tengo intenciones de emprender— el proyecto de reescribir este trabajo de investigación desde una perspectiva propedéutica, didáctica, en lugar de descriptiva y explicativa, aprovechando las clasificaciones interdiscursivas de género literario y reescritura, las operaciones retóricas y los conceptos de poética para crear un manual que encarne, además, en su método comunicativo, el fresco espíritu de rapsodia e hibridación con que los autores actuales reescriben las epopeyas de Homero y las hacen accesibles a nuevos receptores.

6. Bibliografía

Obras literarias recogidas en el corpus

- Armitage, S. (2006). *The Odyssey: A Dramatic Retelling of Homer's Epic*. London: Faber & Faber.
- Armitage, S. (2014). *The Story of the Iliad: A Dramatic Retelling of Homer's epic and the last days of Troy*. W. W. Norton & Company. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Atwood, M. (2005). *The Penelopiad*. Edimburgo: Canongate. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Baricco, A. (2004). *Omero, Iliade*. Milán: Feltrinelli.
- Boyle, D., Croot, V. (2004). *Troy: Homer's Iliad Retold*. Nueva York: Barnes & Noble Books.
- Brie, C. (2000). *Teatro 1. La Ilíada. Las abarcas del tiempo. En un sol amarillo. Otra vez Marcelo*. Buenos Aires: Atuel.
- Brie, C. (2010). *L'Iliade del Teatro de los Andes*. Pisa: Titivillus Mostre Editoria.
- Bruce, D. (2009). *Homer's Odyssey: a Retelling in Prose*. Nottingham. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Bruce, D. (2012). *Homer's Iliad: a Retelling in Prose*. Tarragona: Juan Moyano. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- De Crescenzo, L. (1997). *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*. Milán: Mondadori.
- Eaton, E. (2013). *Hector and Achilles*. Dragonfly. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Groag, L. (2009). *War Music by Christopher Logue. Adapted for the stage by Lillian Groag. A.C.T. Performance draft—April 2009*. (Obra no publicada).
- Hawkins, T. (2009). *The Rage of Achilles*. Sacramento: Casperian Books.
- Lockwood, S. (2014). *Homer's Odyssey. A storyteller's version*. Lumenarts. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Logue, C. (1997). *War Music: An Account of Books 1–4 and 16–19 of Homer's Iliad*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Logue, C. (2003). *All Day Permanent Red. The first battle scenes of Homer's Iliad*. Nueva York: Farrar Straus & Giroux.
- Logue, C. (2005). *Logue's Homer: Cold Calls: War Music Continued*. Londres: Faber & Faber.
- Logue, C. (2015). *War Music: an account of Homer's Iliad*. Londres: Faber & Faber.
- Malerba, L. (1997). *Itaca per sempre*. Milán: Mondadori. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Malouf, D. (2010). *Ransom*. Londres: Vintage.
- Manfredi, V. M. (2014). *Il mio nome è Nessuno. 2. Il ritorno*. Milán: Mondadori. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Miller, M. (2011). *The Song of Achilles*. Bloomsbury Publishing. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Oswald, A. (2012). *Memorial: a version of Homer's Iliad*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
 Vargas Llosa, M. (2007). *Odiseo y Penélope*. Barcelona: Círculo de Lectores.
 Walcott, D. (2005). *La Odisea* [ed. bilingüe]. Madrid: Visor.
 Zimmermann, M. (2006). *The Odyssey*. Nueva York: Northwestern University Press.

Obras literarias de temática homérica descartadas

Akunin, B. (1998). *The Death of Achilles*. Nueva York: Random House.
 Bosch, J. y Alberich, J. (2011). *La Odisea*. Barcelona: Almadraba Editorial.
 Bravi, S. (2015). *L' Illiade et l' Odyssée : D'après Homère*. París: Rue de Sèvres.
 Brie, C. (2009). *La Odisea*. CELCIT.
 Cast, P. (2008). *Warrior Rising*. Nueva York: Berkley.
 Church, A. (2013). *The Iliad for Children*. San Diego: Didactic Press.
 Church, A. (2013). *The Odyssey for Children*. San Diego: Didactic Press.
 Cinquetti, N. y Guicciardini, D. (2015). *Iliade*. Roma: Lapis.
 Clarke, L. (2005). *The Return from Troy*. Nueva York: Harper Collins.
 Cook, E. (2001). *Achilles*. Londres: Picador.
 Cross, G. y Packer, N. (2015). *The Iliad*. Sommerville: Candlewick Books.
 Cunillé, L. (2009). *Aquel aire infinito*. Ciudad Real: Ñaque.
 Eaton, E. (2015). *Giants fall*. Los Gatos: Smashwords.
 Fisher, P. M. (2015). *Troy. The Last Days*. Amazon. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
 Gemmell, D. (2005). *Troy; Lord of the Silver Bow*. Nueva York: Ballantine Books.
 Gemmell, D. (2006). *Troy; Shield of Thunder*. Nueva York: Ballantine Books.
 Gemmell, D. (2007). *Troy; Fall of Kings*. Nueva York: Ballantine Books.
 George, M. (2006). *Helen of Troy*. Nueva York: Viking.
 Geras, A. (2000). *Troy*. Nueva York: Harcourt.
 Hartog, F. (2009). *L' Odyssée : Suivi de Des lieux et des hommes*. París: La Découverte.
 Jané Riera, A. y Montserrat, P. (2010). *La Odisea* (Tiempo de clásicos). Barcelona: Combel.
 Kalyvas, E. y Stephanides, Y. (2014). *The Odyssey: From Troy to Ithaca*. Atenas: Stephanidi Publications.
 Kazantzakis, N. (1958). *The Odyssey. A modern sequel*. Nueva York: Touchstone. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
 Laffon, M. (2014). *Ulysse et l' Odyssée*. París: Livre de Poche Jeunesse.
 Lawton, A. y García Gual, C. (2014). *Las aventuras de Ulises. La Historia de la Odisea de Homero*. Barcelona: Vicens Vives.
 Manaresi, L. y Manna, G. (2012). *Iliade. La guerra di Troia*. Narrativa Ragazzi. Milán: Rizzoli.
 Martelli, S. y Maraja, L. (2013). *Iliade. La guerra di Troia*. Milano: Dami Editore.
 Mason, Z. (2010). *The Lost Books of the Odyssey*. Londres: Vintage.
 McCullough, C. (1998). *The Song of Troy*. Londres: Head of Zeus.
 Montes, Gustavo (2005). *Ulises*. Hondarribia: Hiru.

Morgan, C. (2009). *The American Iliad*. Amazon. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Navarro Durán, R. (2012). *La Odisea contada a los niños*. Barcelona: Edebé.

O' Donnelly, K. (2006). *Andromakhe. An Epic Novel of Troy and a Woman's Triumphant Valor*. Rose International Publishing House. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Paco Serrano, D. (2001). *Polifonía, Primer Acto*, 291: 103-123.

Pascual, I. (1998). «Las voces de Penélope». En: Morcillo, A., Hibernia E. y Pascual I.: *Marqués de Bradomín, 1997: Los carniceros. El arponero herido por el tiempo. Las voces de Penélope*. Madrid: Instituto de la Juventud.

Pindado, A. (2003). «Ulises». En: Doménech, F. (ed.), *Teatro Promoción (1998-2002)*. Madrid: Fundamentos.

Place, M. (2011). *The Mobled Queen*. Purple Ducks Publishing. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Rawlings, J. (2003). *The Penelopeia*. Boston: Godine.

Rodríguez, G. (2001). *La furia de Aquiles*. Lima: Alfaguara.

Simmons, D. (2003). *Ilium*. Nueva York: HarperCollins.

Simmons, D. (2005). *Olympos*. Nueva York: HarperCollins.

Stowell, L. y Pincelli, M. (2011). *The Odyssey*. Usborne Publishing.

Sutcliff, R. y Lee, A. (2014). *The Iliad*. Frances Lincoln Children's Books.

Tate, J. (2015). *Achilles vs. Mecha-Hector. A Bronzepunk Adventure*. Createspace.

Tomeo, J. (1995). Los bosques de Nyx. Zaragoza: Xordica.

Unsworth, B. (2003). *The Songs of the Kings*. Nueva York: Doubleday.

Walcott, D. (1994). *Omeros*. Barcelona: Anagrama.

Wallin, F. (1997). *According to Helen*. Pine Tree. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.

Whitaker, R. (2012). *The Iliad of Homer*. Ciudad del Cabo: New Voices Publishing.

Otras obras literarias mencionadas o consultadas

Anónimo (1999). *Beowulf. A New Translation* [traducción de Seamus Heaney]. Londres: Faber & Faber.

Baricco, A. (1991). *Castelli di rabbia*. Milán: Rizzoli.

Baricco, A. (1994). *Novecento*. Milán: Feltrinelli.

Baricco, A. (1996). *Seda* [traducción de Xavier González Rovira]. Barcelona: Anagrama.

Baricco, A. (1996). *Seta*. Milán: Rizzoli.

Baricco, A. (1999). *City*. Milán: Rizzoli.

Baricco, A. (1999). *Novecento* [traducción de Xavier González Rovira]. Barcelona: Anagrama.

Baricco, A. (2005). *Homero, Iliada* [traducción de Xavier González Rovira]. Barcelona: Anagrama.

Baricco, A. (2005). *Questa storia*. Roma: Fandango.

Baricco, A. (2006). *I Barbari*. Rom: Fandango.

- Baricco, A. (2007). *Sin sangre* [traducción de Xavier González Rovira]. Barcelona: Anagrama.
- Baricco, A. (2011). *Mr Gwyn*. Milán: Feltrinelli.
- De Crescenzo (2010). *Ulisse era un fico*. Milán: Mondadori.
- Kadare, I. (2012). *The File on H*. Arcade Publishing. [Versión para Kindle] Recuperado de <http://www.amazon.es>.
- Logue, C. (1999). *Prince Charming: A Memoir*. Londres: Faber & Faber.
- Tagore, R. (2005). *Selected Poems*. Londres: Penguin.
- Tavares, G. (2010). *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. San Pablo: Leya.
- Tavares, G. (2014). *Un viaje a la India*. Barcelona: Seix Barral.

Otras traducciones y ediciones de Homero mencionadas

- Homero (1946). *The Odyssey* [traducción de E.V. Rieu]. Londres: Harmondsworth.
- Homero (1950). *The Iliad*. [traducción de E.V. Rieu]. Nueva York: Penguin.
- Homero (1951). *The Iliad of Homer* [traducción de Richmond Lattimore]. Chicago: The University of Chicago Press.
- Homero (1965). *The Odyssey of Homer* [traducción de Richmond Lattimore]. Nueva York: Harper and Row.
- Homero (1967). *The Odyssey* [traducción de S. H. Butcher y Andrew Lang]. Nueva York: The Modern Library.
- Homero (1971). *The Odyssey* [traducción de E.V. Rieu, 1946. Reprint. Nueva York: Penguin.
- Homero (1988). *Homeri opera* [ed. De Munro, D. y Allen, T.] (3.^a ed.). Nueva York, Oxford University Press.
- Homero (1990). *The Iliad*. [traducción de Robert Fagles. Nueva York: Penguin.
- Homero (1996). *Iliade* [traducción de Giovanni Cerri]. Milán: BUR.
- Homero (1996). *The Iliad of Homer*. [traducción de Alexander Pope, 1715-20. Reprint. Nueva York: Penguin.
- Homero (1996). *The Odyssey*. [traducción de Robert Fagles. Nueva York: Penguin.
- Homero (1997). *Iliad*. [traducción de Stanley Lombardo. Indianapolis: Hackett.
- Homero (1997). *Iliade* [traducción de Guido Paduano]. Turín: Einaudi.
- Homero (1998). *The Iliad* [traducción de Chapman, 1611]. Princeton: Princeton University Press.
- Homero (1998). *The Odyssey* [traducción de Robert Fitzgerald, 1961]. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux.
- Homero (1999). *Iliada* [traducción de Antonio López Eire]. Madrid: Cátedra.
- Homero (2000). *Iliade* [traducción de Maria Grazia Ciani]. Venezia: Marsilio.
- Homero (2000). *Odisea* (traducción de Calvo, J. L.). Madrid: Cátedra.
- Homero (2000). *The Odyssey* [traducción de Stanley Lombardo]. Indianápolis: Hackett.
- Homero (2004). *The Iliad* [traducción de Robert Fitzgerald, 1974]. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux.

Monografías, tesis y artículos

- Acosta Gómez, L. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- Agnès, A. (2013). *L'épique en exil: dialectique de la re-présentation dans Omeros de D.Walcott et Ransom de D. Malouf, réécritures contemporaines de l'Iliade*. Tesis de máster en Littératures Comparées de la Université Stendhal Grenoble III. Recuperado de <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00823224/document>.
- Akgün, B. (2010). «*The Penelopiad*: Dislodging the Myth of Penelope as the Archetype of Faithful and Patient Wife», en Fourth International IDEA Studies in English Conference Proceedings. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Albachten, Ö. (2013). «Intralingual translation as 'modernization' of the language: the Turkish case». *Perspectives: Studies in Translatology* 21, 2, págs. 257-271. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2012.702395>.
- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo, T. (1991). *Semántica de la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Albaladejo, T. (1998). «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria». En: Ramón Trives, E. y Provencio Garrigós, H. (eds.). *Estudios de Lingüística textual. Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Murcia, Universidad de Murcia: págs. 31-46.
- Albaladejo, T. (2001). «Traducción e interferencias comunicativas». *Hermeneus. Revista de traducción e Interpretación*, 3: 39-56.
- Albaladejo, T. (2004). «Similarity and Difference in Litterary Translation». En: Arduini, S. y Hodgson, R. (eds.). *Similarity and Difference in Translation. Proceedings of the International Conference on Similarity and Translation*. Nueva York; Rimini, Nida Institute for Biblical Scholarship-Guaraldi: págs. 449-461.
- Albaladejo, T. (2005). «Especificidad del texto literario y traducción». En: Gonzalo García, C., García Yebra, V. (eds.). *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco.
- Albaladejo, T. (2005). «Retórica, comunicación, interdiscursividad». *Revista de Investigación Lingüística* 8, 1, págs. 7-34.
- Albaladejo, T. (2007a). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 61-75.
- Albaladejo, T. (2007b). «Traducción, discurso, sociedad». En: María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero-Luque. *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Universidad de Sevilla, págs. 179-192.
- Albaladejo, T. (2008). «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo». *Acta Poetica* 29, 2, Otoño, págs. 245-275.
- Albaladejo, T. (2010). «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo. Textos literarios y forales de Castilla y de Portugal.» Recuperado de <http://academia.edu>.
- Albaladejo, T. (2011). «Los discursos del conflicto y los conflictos del discurso. Análisis interdiscursivo y Retórica cultural». En: Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa, Vítor

- Moura (org.), *Vozes, Discursos e Identidades em Conflito*, Braga: Húmus – Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, págs. 41-60.
- Albaladejo, T. (2013). «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario». *Tonos Digital* 25. Recuperado de <http://www.um.es/tonosdigital/znum31/00index.htm>.
- Alessi, S. (2015). «Re-writing the *Odyssey*: Penelope's time. Harvard University», 'Chiasmi' conference. Inédito. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Alexander, C. (2015). *La guerra que mató a Aquiles*. Barcelona: El Acantilado.
- Allen, G. (2010). *Intertextuality*. Nueva York: Routledge.
- Amoretti, M. (1996) «La intertextualidad: un ensayo metacrítico», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXII, 2 (julio-diciembre).
- Aristóteles (2002). *Poética* [traducción de Antonio López Eire, A.]. Madrid: Istmo.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bachmann-Medick, D. (2009). «Introduction. The translational turn». *Translation Studies* 2, 1, págs. 2-16.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baker, M. (ed.) (2009). *Routledge Encyclopedia of translation studies* (2.^a ed.). Nueva York: Routledge.
- Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balmer, J. (2013; 2014). «In Conclusion: Breaking Down the Boundaries». En: Josephine Balmer (ed.) *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*. Oxford Scholarship Online. Recuperado de www.oxfordscholarship.com.
- Balodis, J. (2012). *The Practice of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Theatre*. Tesis doctoral en Filosofía de la Queensland University of Technology.
- Barthes, R. (1988). «The death of the author». En: R. Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londres: Longman.
- Barthes, R. (1991). *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premiá.
- Bassnett, S. (1990). *Translation, history, and culture*. Londres: Pinter Publishers.
- Bates, C. (2010). *The Cambridge Companion to the Epic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bengoechea, M. y Sola, R. (eds.) (1997). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá, Universidad de Alcalá.
- Bernstein, C. (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Nueva York: Oxford University Press.
- Block de Behar, L. (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Bloom, H. (1975). *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus.
- Bloom, H. (2013). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bloom, H. (2013). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta.
- Bobes Naves, C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

- Bobes Naves, C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Bobes Naves, C. (1997). «Posibilidades de una semiología del teatro», en: Carmen Bobes Naves (ed.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, págs. 295-332.
- Boutet, D. y Esmein-Sarrazin, C. (2006). *Palimpsestes épiques, Récritures et interférences génériques*. París: Presses de l'Université Paris Sorbonne. Recuperado de <https://books.google.es/>.
- Bowman, L. (2006). «Rewriting Helen: Atwood's Penelopiad», CAC, Toronto. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Brisset, A. (2010). «Cultural perspectives on translation». *International Social Science Journal* 61, 199, págs. 69–81.
- Buksdorf, D. (2015). «La reescritura como herramienta de respuesta literaria». *La Palabra* (julio-diciembre de 2015), (27), págs. 95-106.
- Burguera, M. L. (ed.). (2004). *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Burnett, P. (2000). *Derek Walcott: Politics and Poetics*. Gainesville: University Press of Florida.
- Cáceres Blanco, R. (2015). *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego*. Tesis doctoral en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias. Universidad Autónoma de Madrid.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica transcultural*. Barcelona: Anthropos.
- Casarino, S. y Raschieri, A. (2011). *Figure e autori dell'epica*. Atti del convegno, Sala Ghislieri Mondovì (CN) 8–11 aprile 2011. Associazione Italiana di Cultura Classica. Roma: Aracne Editrice.
- Cassetti, F. (2004). «Adaptations and mis-adaptations: film, literature, and social discourses». En: R. Stam y Raengo (eds.) *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell.
- Chico Rico, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Clayton, B. (2004). *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*. Maryland: Lexington Books.
- Confalonieri, C. (2012). «L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica». *Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere*, XVII, págs. 11-39.
- Cooper, N. (2014). «Intertextual Narratives: Penelopian Weaving» Conference: Is a Novel Just a Novel? Durham University. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Corga, P. (2013). «O "definitivo tédio" de Bloom em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares». *Máthesis* 22, págs. 179-195.
- Coste, D. (2004). «Rewriting, Literariness, Literary History». *La Revue LISA / LISA e-journal* II, págs. 8-25.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, E. (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Dallby, A. (2008). *La reinención de Homero. El misterio de los orígenes de la épica*. Madrid: Gredos.
- De la Riva Fort, J. A. (2009). *Homero, Iliada: análisis de una adaptación literaria en el marco de la intertextualidad*. Trabajo de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados. Universidad Autónoma de Madrid.

- DeMaria, R. y Brown, R. (2007). *Classical Literature and its Reception. An Anthology*. Oxford: Blackwell.
- Díaz, P. (1998). «La posición de la *intellectio* en el sistema retórico clásico». *Humanitas*, L, págs. 61-85.
- Doležel, L. (1995). *Heterocósmica*. Madrid: Arco Libros.
- Domínguez Caparrós, F. (1988). «Literatura, actos del lenguaje y oralidad». *Edad de Oro*, VII, págs. 5-14.
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Donnet, D. (2007). «Alessandro Baricco, *Homère. Iliade*». [compte rendu]. *L'antiquité classique*, 76, 1, págs. 681-682.
- Dutheil de la Rochère, M. (2013). *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics*. Detroit: Wayne State University Press.
- Easterling, P. E. y Knox, B. M. W. (eds.) (1990). *Historia de la literatura clásica* (vol. 1). *Literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Eaves, E. (2009). «Adaptation and Appropriation». *Leading Undergraduate Work in English Studies*, 1 (2008-2009), págs. 62-69.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- Eliot, T. S. (1984). *Notas para la definición de cultura*. Barcelona: Bruguera.
- Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute.
- Even-Zohar, I. (1986). «The quest for Laws and Its Implications for the Future of the Science of Literature». En G. M. Vajda y J. Riesz (eds.), *The Future of Literary Scholarship*. Frankfurt: Peter Lang, págs. 75-79.
- Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Studies*, monográfico de *Poetics Today*, 11, 1.
- Even-Zohar, I. (1994). «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa». En: D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, págs. 357-377.
- Even-Zohar, I. y Toury, G. (eds.) (1981). *Translation Theory and Intercultural Relations*, especial de *Poetics Today* 2, 4.
- Fantuzzi, M. (1980). «Oralità, scrittura, auralità. Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica», *Lingua et Stilo*, 15, págs. 593-612.
- Fernández de la Cuesta, I. (2006). «Auralidad y oralidad: composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano». En: Fundación Joaquín Díaz *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-voz-y-la-memoria-palabras-y-mensajes-en-la-tradicion-hispanica/>.
- Ferriol-Montano, A. (2002). «"Penélope" de Lourdes Ortiz: Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de "La Odisea" de Homero». *Revista Hispánica Moderna*, 55, (2), págs. 447-456.
- Finnegan, R. (1992). *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Indianápolis: Bloomington.
- Foucault, M. (1979). «What is an Author», *Screen* 20: 13-33.
- Fowler, R. (2004). *The Cambridge Companion to Homer*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Friedman, N. (1967). «Point of View in Fiction: The development of a critical concept», en P. Stevick (ed.), *The theory of the novel*. Nueva York: The Free Press, págs. 108-138.
- Friedman, R. D. (2015). «Call and Response: Derek Walcott's Collaboration with Homer in His THE ODYSSEY: A STAGE VERSION.» *Arethusa* 48.1, págs. 59-80. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/>.
- Fruoco, J. (2016). «Re-writing the Classics: Geoffrey Chaucer and The House of Fame». Jonathan Fruoco; James Dalrymple; Eléonore Cartellier-Veuillen; Virginia Allen-Terry Sherman. *(Re)writing and Remembering Memory as Artefact and Artifice*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, págs. 3-12. Recuperado de <http://www.cambridgescholars.com/rewriting-and-remembering>.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Fundación Joaquín Díaz (2006). *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-voz-y-la-memoria-palabras-y-mensajes-en-la-tradicion-hispanica/>.
- Fusillo, M. (2010). «Oralità/Performatività». *Mantichora*, 1, págs. 34-38. Recuperado de <http://ww2.unime.it/mantichora/wpcontent/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-34-38-Fusillo.pdf>
- García Barrientos, J. L. (1996). *El lenguaje literario. 1. La comunicación literaria*. Madrid: Arco.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, A., Hernández Fernández, T. (2006). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura* (2.ª ed.). Madrid: Cátedra.
- García Jurado, F. (2014). «Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector». IV Congreso internacional de Estudios Clásicos. UNAM (México), 20-24 de octubre de 2014.
- García Jurado, F. y Salazar Morales, R. (2014). *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1996,
- Gentili, B. (2007). «Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la 'nuova' Iliade di Alessandro Baricco». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 3, pág. 24.
- Gibson, L. (2009). «Resistance to normalcy. A Brief Biography of Christopher Logue». En: American Conservatory Theater (ACT) (2009). *Words on Plays. Insight into the play, the playwright and the production. War Music*. Recuperado de [http://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/War%20Music%20Words%20on%20Plays%20\(2009\).pdf](http://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/War%20Music%20Words%20on%20Plays%20(2009).pdf)
- Gil-Albarelos, S. (2003). «Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica». *Exemplaria* 7, págs. 239-259.
- Gómez, L. U. (2012). «Classics for all: Reworking antiquity in mass culture». *Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32(1), págs. 209-213. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/1040718536?accountid=14478>
- Graves, R. (1999). *La guerra de Troya* [traducción de L. Graves]. Barcelona: El Aleph.

- Graziosi, B. (2002). *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*. Londres: Cambridge University Press.
- Graziosi, B. (2007). «Homer in Albania: Oral epic and the Geography of Literature». En: Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 120-143.
- Graziosi, B. (2008). «The Ancient Reception of Homer». En: Lorna Hardwick, L. y Stray, C. *Companion to Classical Receptions*. Boston: Blackwell.
- Graziosi, B. (2013). «The poet in the *Iliad*». En: Anna Marmodoro y Jonathan Hill (eds.) *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*. Nueva York: Oxford University Press.
- Graziosi, B. y Haubold, J. (2005). *Homer: The Resonance of Epic*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Graziosi, B. y Haubold, J. (2015). «The Homeric text». *Ramus* 44 (1&2) págs. 1-24.
- Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) (2007). *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press.
- Greenwood, E. (2007). «Logue's Tele-Vision: Reading Homer from a Distance». En: Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 145-166.
- Greenwood, E. (2009). «Sounding Out Homer: Christopher Logue's Acoustic Homer». *Oral Tradition* 24, 2, págs. 503-518.
- Guccini, G. (2004). «Il teatro narrazione: fra «scrittura oralizzante» e oralità-che-si-fa-testo». *Prove di Drammaturgia* X, 1, págs. 15-21.
- Guillén, C. (1971). *Literature as system*. Princeton: Nueva Jersey.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Tusquets: Barcelona.
- Hack Gatelli, V. (2015). «Apontamentos sobre a épica de Gonçalo Tavares a partir das épicas antiga e clássica». *Scripta Alumni - Uniandrade*, 13, págs. 59-70.
- Hall, E. (2008). *The return of Ulysses. A cultural history of Homer's Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hamner, R. (1993). «The Odyssey»: Derek Walcott's Dramatization of Homer's *Odyssey*. *ARIEL: A Review of International English Literature* 24, 4.
- Hardwick, L. (2004). *Translating Words, Translating Cultures*. Londres: Bloomsbury.
- Hardwick, L. (2007). «Singing across the Faultlines: Cultural Shifts in Twentieth-Century Receptions of Homer». En: Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 47-70.
- Hardwick, L. (2010). *Reception Studies: Greece and Rome* (New Surveys in the Classics). Nueva York: Oxford University Press.
- Haubold, J. (2007). «Homer after Parry: Tradition, Reception, and the Timeless text». En: Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 27-46.

- Havelock, E. (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Connecticut: Yale University Press.
- Iglesias Santos, M. (1994) «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas». En: D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, págs. 327-348.
- Jacobs, B. y Wright, R. (2006). *Street Justice: Retaliation in the Criminal Underworld*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Jakobson, R. (1975): «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción». En: Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, págs. 67-77.
- Jouteur, I. (2008). «Les fondations épiques de l'épique romaine classique: acte de naissance d'un genre boiteux». En: Dominique Moncond'Huy y Henri Scepti. *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, págs. 271-295.
- Keller, W. (2012). «Canadian Popular Classics: Recycling Homer's Odyssey in Novels by Frederick Philip Grove, Robert Kroetsch and Margaret Atwood». *Ranam: Recherches Anglaises et Nord-Américaines*, 45, págs. 37-50.
- Keller, W. (2012). «Canadian Popular Classics: Recycling the Odyssey in Novels by Frederick Philip Grove, Robert Kroetsch, and Margaret Atwood». *Ranam* 45, págs. 37-50. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Keller, W. (2012). «Penelopean Transatlanticism: Margaret Atwood's Penelopiad and the Translation of Empire». En: Martin Kuester et al. (eds.), *Narratives of Crisis - Crisis of Narrative*. Ausburgo: Wissner, págs. 22-41. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Keller, W. (2012). «Penelopean Transatlanticism: Margaret Atwood's Penelopiad and the translation of Empire». *Studies in Anglophone Literatures and Cultures*, 3, págs. 23-41.
- Kirk, G. S. (1962). *The songs of Homer*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1965). *Homer and the epic*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1969). *Seméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Lada Ferreras, U. (2003). *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*. Kassel: Reichenberger.
- Lada Ferreras, U. (2007). «El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria». *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre), págs. 1-22.
- Lada Ferreras, U. (2012). «Análisis interdiscursivo de la narrativa oral literaria. Discurso literario recreado, discurso espectacular y representación». En: Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico, (eds.), XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010). *Literatura y espectáculo*. Universitat d'Alacant, págs. 317-326.
- Lamberton, R. (2005). «Ancient Reception». En: Foley, J. M., *A Companion to Ancient Epic*. Boston, Blackwell.
- Lausberg, H. (1983). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, History, Culture: a sourcebook*. Londres: Routledge.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España.

- Leporini, N. (2012). «How the Greeks Lost Troy: Subversion of Myth in Mark Merlis's "An Arrow's Flight"». En: José Manuel Losada Goya and Marta Guirao Ochoa (eds.). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Londres: Cambridge Scholars Publishing.
- Leporini, N. (2013). *Due Odissee a confronto. Per uno studio sulle funzioni della riscrittura del mito*. Roma: Edizioni Accademiche Italiane.
- Leporini, N. (2014). «Men With The Heads Of Eagle / No Longer Interest Me»: A Reading of female Homeric Models In Margaret Atwood's «You Are Happy» (1974)». Recuperado de <http://academia.edu>.
- Leporini, N. (2015). «The Transculturation of Mythic Archetypes: Margaret Atwood's Circe». *Amaltea*, 7, págs. 37-55. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Li, M. (2016). «The Creative Poetry Translation Method from the Perspective of the Cultural Turn — Longfellow's *A Psalm of Life* as a Case Study». *Theory and Practice in Language Studies* 6, 5 (mayo), págs. 946-951.
- Logan, W. (2012, 23-12). «Plains of Blood». *New York Times Book Review*, p. 13.
- López Eire, A. (1995). *Actualidad de la retórica*. Salamanca: Hespérides.
- López Eire, A. (2002a). *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.
- López Eire, A. (2002b). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco.
- Lord, A. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lotman, Y. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lukács, G. (1966). *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo Veinte.
- Maestro, J. (1997). *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Maestro, J. (2012). *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Maestro, J. (2014). *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Manguel, A. (2010). *El legado de Homero*. Barcelona: Debate.
- Marco, J. (1998). «Intertextualitat i traducció. Les línies bàsiques d'una relació inevitable». En: Messeguer, L. Y Villanueva, M. L. (eds.), *Intertextualitat i recepció*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Marotta, M. (2014). «Las palabras y las imágenes: la combinación de lenguajes estéticos como rasgo distintivo de nuestro tiempo. Mr Gwyn, escribir retratos». *Cuadernos de Filología Italiana* 21, págs. 273-292.
- Martín Jiménez, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang.
- Martínez de Antón, D. (2015). *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*. Tesis doctoral en Literatura Europea: Perspectivas Teórico-Críticas en el Estudio Comparado de un Sistema Transcultural.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica)*. Madrid: Cátedra.
- Martyniuk, I. (2005). «Playing With Europe: Derek Walcott's Retelling of Homer's *Odyssey*». *Callaloo* 28, 1, págs. 188-199. The Johns Hopkins University Press. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/>.

- Maxwell, M. (2004). «Christopher Logue's *War Music*». *Raritan* 24, 1; págs. 32-50.
- May, R. (1992). *La necesidad del mito*. Barcelona: Paidós.
- Mayoral, J. A. (ed.) (1999). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco.
- McConnell, J. (2012). «“You had to wade this deep in blood?”: Violence and Madness in Derek Walcott's *The Odyssey*». *Intertexts* 16, 1, págs. 43-56.
- Mendoza Fillola, A. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad: una propuesta para la innovación curricular de la literatura*. Madrid: Editorial La Muralla.
- Mendoza Fillola, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mendoza Fillola, A. y Cecrillo, P. (eds.) (2003). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Minchin, E. (2001). *Homer and the Resources of Memory*. Nueva York: Oxford University Press.
- Minta, S. (2007). «Homer and Joyce: the case of Nausicaa». En: Graziosi, B., y Greenwood, E. (eds.) *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 92-119.
- Moncond'Huy, D. y Scepì, H. (2008). *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- Murray, G. (1924). *The Rise of the Greek Epic: Being a Course of Lectures Delivered at Harvard University*. Londres: Oxford University Press.
- Myrsiades, K. (2008). «Introduction: Homer; analysis and influence». *College Literature* 35, 4, págs. 9-19.
- Myrsiades, K. (2009). *Reading Homer. Film and text*. Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Nagy, G. (1996). *Poetry as performance. Homer and beyond*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Naupert, C. (1998). «Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 16, págs. 171-183.
- Nicolson, A. (2014). *The Mighty Dead: Why Homer Matters*. Londres: William Collins.
- Nicosia, S. (2003). *Ulisse nel tempo: La metafora infinita*. Venecia: Marsilio.
- Nunes, R. (2014). «Looking into Margaret Atwood's *The Penelopiad*: Appropriation, parody and class issues». *Palimpsesto*, 13, 18, págs. 228-240.
- Oberhelman, S., Kelly, V. y Golsan, R. (1994). *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*. Lubbock: Texas Tech University Press.
- Ohmann, R. (1987). «Los actos de habla y la definición de literatura». En: José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*. Arco: Madrid.
- Ohmann, R. (1987b). «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas». En: José Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*. Arco: Madrid.
- Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ong, W. (2012). *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition*. Nueva York: Routledge.

- Orr, M. (2003). *Intertextuality. Debates and contexts*. Cambridge: Blackwell.
- Panzieri, F. (1996). «Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta». En: Raffaele Cardone, Franco Galato y Furio Panzieri (eds.), *Altre storie*. Milán: Marcos y Marcos, págs. 15-52.
- Parry, A. (ed.) (1987). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Pavlicic, P. (1991). «La intertextualidad moderna y postmoderna», en *Criterios* 30 (La Habana, julio-diciembre) págs. 65-87.
- Paz Gago, J. M. (1987). «Para acabar con la Estilística: Por una Pragmática de la Literatura», *Revista de Literatura*, 49, 98; págs. 531-540.
- Pfister, M. (1991). «¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?». *Criterios* 29 (La Habana, enero-junio), págs. 3-24.
- Platón (1997). *La República* [edición bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano]. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Porciani, E. (2008). *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*. Pisa: ETS.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1995). «Pragmática y Literatura». En: J. M. González Calvo y J. Terrón González (eds.), *Actas de las III Jornadas de Metodología y Didáctica de la Lengua y la Literatura Españolas: Lingüística del texto y Pragmática*. Cáceres: Universidad de Extremadura, págs. 53-76.
- Procopio, A. (2015). *El mito de Ulises en el teatro español contemporáneo*. Tesis doctoral en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias. Universidad Autónoma de Madrid.
- Quint, D. (1993). *Epic and Empire. Politics and generic forms from Virgil to Milton*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Ramírez Caro, J. (2000). «Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica». *Letras* 32, págs. 137-161.
- Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/1266033135?accountid=14478>.
- Reynolds, M. (2011; 2012). «Epic Zoom: Christopher Logue's Homer (with Anne Carson's Stesichoros and Seamus Heaney's Beowulf)». En: Matthew Reynolds, *The Poetry of Translation: From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*. Oxford Scholarship Online. Recuperado de: www.oxfordscholarship.com.
- Rhodes, N. y Jones, C. (2009). «The Oral/Aural Dimensions of Literature in English Sound Effects: Introduction». *Oral Tradition* 24, 2, págs. 281-292
- Richards, J. (2011). «Salting the Bones: Fractured Narrative and the Transformation of Classical Myth in Margaret Atwood's The Penelopiad and Ursula Le Guin's Lavinia». ICLA Colloquium: «Fractured, Transformed, Travelling Narratives in Writing, Performance and the Arts» 16 September 2011, Goldsmiths College, University of London. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Ricks, D. (1989). *The shade of Homer. A study in modern greek poetry*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Rochat, L. (2011). *De l'épopée au roman : Une lecture de Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma (Essais)*. París: Archipel.

- Rodríguez Pequeño, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Encida.
- Rodríguez, G. «'Close as a kiss': The Challenge of the Maids' Gyn/Affection in Margaret Atwood's The Penelopiad». *Amaltea* 7, págs. 19-34. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Rose, E. (2013). «Rewriting as a concept for cultural memory studies». *Neophilologus* 97, 4, págs. 611-625.
- Ross, S. (2009). «Homer as History: Greeks and Others in a Dark Age». En: Kostas Myrsiades, *Reading Homer. Film and text*. Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rossi, L. (1992). «L' ideologia dell' oralità fino a Platone». En: Cambiano, G.; Canfora, L. y Lanza, D. (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Roma: Salerno Editrice, págs. 77-106.
- Sánchez Marín, J. A. (2004). «La elegía, de la Antigüedad a Julio César Escalígero». En: José A. Sánchez Marín y Nieves Muñoz Martín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios*. Granada: Universidad de Granada.
- Sánchez Marín, J. A., y Muñoz Martín, N. (eds.) (2004). *Retórica, poética y géneros literarios*. Granada: Universidad de Granada.
- Sanders, J. (2008). *Adaptation and appropriation*. Nueva York: Routledge.
- Sbardella, L. (2006). *Oralità. Da Omero ai mass media*. Roma: Carocci.
- Sbordelati, A. V. (2007). «Alessandro Baricco. *Homero, Iliada*. Trad. Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama, 2005, 187 págs.». Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3427168.pdf>.
- Schaeffer, J. M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Screnock, J. (s. f.). «Is Rewriting Translation? Chronicles and Jubilees in Light of Intralingual Translation». *Vetus Testamentum*. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Searle, J. (1994). *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Shay, J. (1995). *Achilles in Vietnam*. Nueva York: Scribner.
- Silk, M. (2004). *The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smiley, S. y Norman, A. (2005). *Playwriting: The Structure of Action*. Londres: Yale University Press.
- Sofo, Giuseppe (2013). «(Re)Writing and (Re)Translating the Myth: Analysing Derek Walcott's Italian Odyssey», 3rd International Center for Myth Studies Conference «Translating Myth», Center for Myth Studies, University of Essex, 5th-7th September 2013, Colchester, UK.
- Sotomayor Sáez, M. V. (2005). «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias». *Revista de Educación*, núm. extraordinario del 2005: págs. 217-238.
- Staiger, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp.
- Stam, R. (2004). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». En: R. Stam y Raengo (eds.), *A companion to literature and film*. Oxford: Blackwell.
- Steiner, G. (1970). *Poem into Poem: World Poetry in Modern Verse Translation*. Londres: Harmondsworth.
- Steiner, G. (1992). *After Babel*. Nueva York: Oxford University Press.
- Steiner, G. (1996). *Homer in English*. Londres: Penguin.

- Suzuki, M. (2007). «Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad». *College Literature*; Spring 34, 2, págs. 263-278.
- Tabernero, R. (1987). «Cinco horas con Mario. De la novela al drama». *Trilce*, III, 1.
- Tabernero, R. (1990). «La hoja roja: de la novela al drama». *Trilce* VI, I, págs. 111-142.
- Temirbolat, A., Abdikulova, R., Kalkabaeva, S., Ospanova, A. (2015). «Transformation of Novel's Genre in Modern Literature». *Mediterranean Journal of Social Sciences* 6, 4, págs. 333-339.
- Thonemann, P. y Price, S. (2011). *The Birth of Classical Europe: A History from Troy to Augustine*. Londres: Penguin.
- Underwood, S. (1998). *English translators of Homer. From George Chapman to Christopher Logue*. Plymouth: Northcote House Publishers.
- Underwood, S. (2005). «The Printed Homer. A 3,000 Year Publishing and Translation History of the Iliad and the Odyssey». *The Journal of Hellenic Studies* 125, págs. 198-199. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/30033386>.
- Van Dick, T. A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Vinclair, P. (2015). *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Voltarel, S. (2013). *Voces y silencios en Castelli di rabbia (1991), Oceano mare (1993) y Seta (1996) de Alessandro Baricco*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Córdoba.
- Warning, R. (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.
- Weisstein, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Wills, G. (1997). «Introduction». En: Christopher Logue, *War Music*. Chicago: Farrar, Straus, and Giroux.
- Worton, M. y Still, J. (eds.) (1990). *Intertextuality: theories and practices*. Manchester, Manchester University Press.
- Yan, C., & Huang J. J. (2014). «The Culture Turn in Translation Studies». *Open Journal of Modern Linguistics* 4, págs. 487-494. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4236/ojml.2014.44041>.
- Young, P. (2003). *The Printed Homer: A 3000-Year Publishing and Translation History of the Iliad and the Odyssey*. Londres: McFarland.
- Yurttaş, H. (s. f.). «Gender, Genre, and Language in Margaret Atwood's The Penelopiad». 3rd Biennial International Conference of the Contemporary Women's Writing Network. Inédito. Recuperado de <http://academia.edu>.
- Zanker, G. (1981). «Enargeia in the ancient criticism of poetry». *Rheinisches Museum Für Philologie* 124, 3/4, págs. 297-311. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41245057>.
- Zhang, B. (2013). «Innovative Thinking in Translation Studies: The Paradigm of Bassnett's and Lefevere's Cultural Turn». *Theory and Practice in Language Studies* 3, 10, págs. 1919-1924.
- Zumthor, P. (1984). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Mulino.
- Zumthor, P. (1990). *La lettera e la voce. Sulla letteratura medievale*. Bologna: Mulino.

Prensa y páginas web

American Conservatory Theater (ACT) (2009, 26 de marzo). War Music. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vvItrQNUoRg>. Acceso: 12 de junio del 2016.

Anónimo (2011). «Obituary: Possessed by Homer; Christopher Logue». *The Economist* (Dec 17, 2011), pág. 166. Recuperado de <http://www.economist.com/node/21541807>. Acceso: 14 de agosto del 2016.

Atrápalo. Musicales en Madrid. Recuperado de <https://www.atrapalo.com/entradas/madrid/madrid/musicales/>. Acceso: 19 de agosto del 2016.

Campbell, J. (2001, 17 de noviembre). «Classic upstart». Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2001/nov/17/poetry.books>. Acceso: 27 de julio del 2016.

Christopher Logue. Poetry Archive. Recuperado de <http://www.poetryarchive.org/poet/christopher-logue>. Acceso: 19 de junio del 2016.

Cook, Erwin (2013). The Contemporary Relevance of the *Iliad*. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XD0FEcK9smE>. Acceso: 9 de septiembre del 2016.

De Santis, R. (2012, 30 de noviembre). «SAVE THE STORY. I classici di sempre riscritti dai grandi autori di oggi». *La Repubblica*. Recuperado de <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/11/30/save-the-story-classici-di-sempre-riscritti.html>. Acceso: 27 de agosto de 2016.

English Touring Theatre (2015). The Odyssey: Missing Presumed Dead Trailer 2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jZtQTIjmgNo>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Gereben, J. (2009, 23 de marzo). «The Music of a War Long, Long Ago». San Francisco Classical Voice. Recuperado de <https://www.sfcv.org/content/music-war-long-long-ago>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Gooch, M. (2001). «Derek Walcott's «The Odyssey: A Stage Version»». Recuperado de <http://www.postcolonialweb.org/caribbean/walcott/gooch1.html>. Acceso: 8 de septiembre del 2016.

Greenwood, E. «Sounding Out Homer: Christopher Logue's Acoustic Homer». *Oral Tradition Journal*. Recuperado de <http://journal.oraltradition.org/issues/24ii/greenwood#audio1>. Acceso: 29 de junio del 2016.

Guppy, S. (1993). «Christopher Logue, Interviewed by Shusha Guppy». The Art of Poetry No. 66. Paris Review. <http://www.theparisreview.org/interviews/1929/the-art-of-poetry-no-66-christopher-logue>. Acceso: el 11 de agosto del 2016.

Hurwitt, R. (2009, 22 de marzo). «Lillian Groag directs 'War Music' for ACT». *San Francisco Gate*. Recuperado de <http://www.sfgate.com/performance/article/Lillian-Groag-directs-War-Music-for-ACT-3247426.php>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Jackson, K. (1992). «EPIC / A voyage round Homer: As Derek Walcott's Odyssey opens, Kevin Jackson hails Homer and, Georgina Brown talks to director Greg Doran». *Independent*. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/epic-a-voyage-round->

homer-as-derek-walcotts-odyssey-opens-kevin-jackson-hails-homer-and-georgina-1530719.html. Acceso: 4 de septiembre del 2016.

Jones, K. (2009, 26 de marzo). «Lillian Groag Marches A.C.T.-ers Into "Iliad" With War Music, March 26-April 26». *Playbill*. Recuperado de <http://www.playbill.com/article/lillian-groag-marches-act-ers-into-iliad-with-war-music-march-26-april-26-com-159373>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Royal Exchange Theatre (2014, 16 de mayo). The Last Days of Troy by Simon Armitage [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=I_o7gEgNXIM. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Shakespeare's Globe (s. f.). «The Last Days of Troy». Recuperado de <http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/globe-theatre/the-last-days-of-troy>. Acceso: 12 de septiembre del 2016.

Steiner, G. (1999, 24 de octubre). «Greek is the word». *Observer Review*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/1999/oct/24/classics.costabookaward>.

Steiner, G. (2002, 15 de febrero). «George Steiner reviews Logue's Homer». *Times Literary Supplement*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1987/05/08/books/books-of-the-times-818287.html>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Tatis Guerra, G. (2011, 6 de febrero). «"Escribir es como componer música": Alessandro Baricco». *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/%E2%80%9Cescribir-es-como-componer-musica%E2%80%9D-alessandro-baricco-7815>. Acceso: 18 de julio del 2016.

Tonkin, Boyd (2012). «Memorial by Alice Oswald». *Independent*. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/memorial-by-alice-oswald-8181854.html>. Acceso: 11 de septiembre del 2016.

Tosches, N. (2006, 6 de agosto). «On Baricco's Homer». *New York Times Book Review*, pág. 11. Recuperado de http://www.nytimes.com/2006/08/06/books/review/06tosches.html?_r=0. Acceso: 12 de septiembre del 2016.

Anexo 1. Escenificación de *War Music*, a cargo de Lillian Groag

En marzo y abril del 2009 un grupo de actores guiados por la directora y dramaturga Lillian Groag llevó a escena el poema épico de Christopher Logue *War Music* en el American Conservatory Theater de San Francisco, con coreografía de Daniel Pelzig y música compuesta específicamente para la representación, de John Glover. Las fotografías que incluyo fueron tomadas por Kevin Berne.

Lillian Groag tiene un largo recorrido como autora dramática y principalmente en la dirección. Por ejemplo, ha dirigido *The Tempest*, de Shakespeare, y *The Triumph of Love*, de Marivaux, para el California Shakespeare Theater, entre otras muchas obras dramáticas y operísticas, como *Così fan tutte*, *Marriage of Figaro*, *Liliom*, *Merry Wives of Windsor*, *Death and the Maiden* y trabaja actualmente, en agosto del 2016, en la puesta en escena de *Turandot*. *War Music* no es la primera obra no teatral que adapta a las tablas. Ha acondicionado, por ejemplo, *A Nervous Splendor*, un ensayo histórico que describe la Viena de finales del siglo XIX, de Frederic Morton, para el Festival de Ontario; y *Smash*, una adaptación de Jeffrey Hatcher de la novela de George Bernard Shaw *An Unsocial Socialist* (Hurwitt 2009, Gereben 2009), de modo que conoce las características que la escena requiere de obras no concebidas originalmente para ella.

Tengo noticia de otras adaptaciones teatrales de este poema, mencionada en el capítulo de análisis, pero la mayoría son solo parciales (de algunos pasajes) o me ha sido imposible encontrar al autor o ponerme en contacto con él, por lo que, en lo sucesivo, no las trataré, para centrarme en esta escenificación, sobre la que puede encontrarse material de gran valía en *Words on Plays. Insight into the play, the playwright and the production. War Music* (2009), publicación del American Conservatory Theater (ACT) que contiene información sobre el reparto, la obra original, la adaptación, sobre la Guerra de Troya, una minibiografía de Christopher Logue, entrevistas y bosquejos del vestuario y el escenario.

Me puse en contacto con la autora de la adaptación para conocer su interpretación del poema y, especialmente, para interesarme por las características orales y performativas que ella encontró en él y en qué medida afectaron a su adaptación. Más adelante consigno la entrevista a la que la autora gentilmente se prestó.

Características de la adaptación teatral

La versión adaptada, a la que he tenido acceso por cortesía de la autora, tiene tres rasgos que vale la pena mencionar en relación con la reescrituralidad y el género literario: 1) su extraordinaria cercanía textual al poema de Logue; 2) su considerable reducción del material narrativo y la distribución de voces entre un número reducido de personajes y actores, y 3) su conservación de la dimensión épico-narrativa. Efectivamente, las operaciones que parece haber seguido Groag para obtener el texto teatral se limitan a la escisión de lo accesorio y la transvocalización que implica el cambio al modo dramático. No hay transestilización ni adición alguna, y la única

característica notoria, desde el punto de vista de la comunicación literaria, es el mantenimiento del modo diegético, encarnado en narradores que se dirigen directamente al público.

Groag reconoce en el texto de Logue las cualidades rítmicas que asocio a la auralidad (Jones 2009):

Groag said in production notes, «What inspired me the most about Christopher Logue's version of the 'Iliad' is that it is visceral, immediate, and truly funny, without ever minimizing the monumental thrust of the story. This is astonishing language that lifts off the page and dances and sings. It has been a wonderfully challenging and exciting process to develop such an ambitious piece with the support of the A.C.T. family, and I cannot imagine premiering this production in a better space than the beautiful A.C.T. stage to a more sophisticated audience.»

Además, Jonas Gereben recoge las palabras de John Glover, el compositor de la música de War Music, que señala con absoluta precisión las cualidades aurales del texto (Gereben 2009; la cursiva es mía), que se retrotraen a la antigua Grecia:

In straight theater, music is usually incidental. It's for set changes, scene changes, and a little bit of underscoring, but it's not intrinsic to the fabric of the work. War Music is unique in that music plays a fundamentally important role in the piece.

The word «music» is half of the title, so obviously the aural aspect of sound to convey story and characters is very important, too. This story [Homer's Iliad] was originally told orally, and the text really reflects that. It demands to be heard out loud.

This production also brings us back to the ideals of ancient Greek theater in which music, drama, and movement were completely integrated and played at an equal level.

¿Cómo podemos entender la escasísima intervención a la que la adaptadora y directora somete al poema? A la luz de la extraordinaria performatividad y fluidez aural del poema, que apenas requiere modificaciones para convertirse en objeto dramático, y a la facilidad con que el poema, con su desarrollo visual y cinematográfico, indica el camino que debe seguir la escenografía. El texto teatral corrobora las características de guion performativo, que marca volúmenes, matices y pausas, del poema. Esto queda demostrado en la célebre intervención de Apolo, en que la tipografía lo dice todo y que en la versión teatral es prácticamente igual (Groag 2009: 82):

Troy · will · fall · in · God' s · good · time, ¶
 But · not · to · you! " ¶
 ¶
 HOMER · 1 · · · Patroclus · fought · like · dreaming: ¶
 His · head · thrown · back, · his · mouth · — · wide · as · a · shrieking · mask — ¶
 Sucked · at · the · air · to · nourish · his · infuriated · mind ¶
 And · seemed · to · draw · the · Trojans · onto · him, ¶
 To · lock · them · round · his · waist, · red · water, · washed · against · his ·
 chest, ¶
 To · lay · their · tired · necks · against · his · sword · like · birds. ¶
 ¶
 (H2) · · · Coming · behind · you · through · the · dust · you · felt ¶
 — · What · was · it? — · felt · Creation · part, · and · then ¶
 ¶
 → · → · → · → · SXF/LIGHTS/MUSIC. ¶
 ¶
 · · · · · (ALL:) ¶

APOLLO! ¶

····· H2 · (softly) · · Who · had · been · ¶
 ······ patient · with · you ¶
 ¶

La siguiente imagen corresponde al inicio del poema, que describe muy visualmente una noche de luna del Egeo oriental («Picture the east Aegean sea by night») y a los guerreros durmientes en decúbito lateral («Asleep like spoons»). Muchas de las características cinematográficas de *War Music* que he tratado en el análisis pueden traducirse con gran precisión al lenguaje de la escenografía, que en esta producción ha sido muy logrado. Debemos imaginar la voz de Homero (H1) recitando los versos iniciales de Logue.

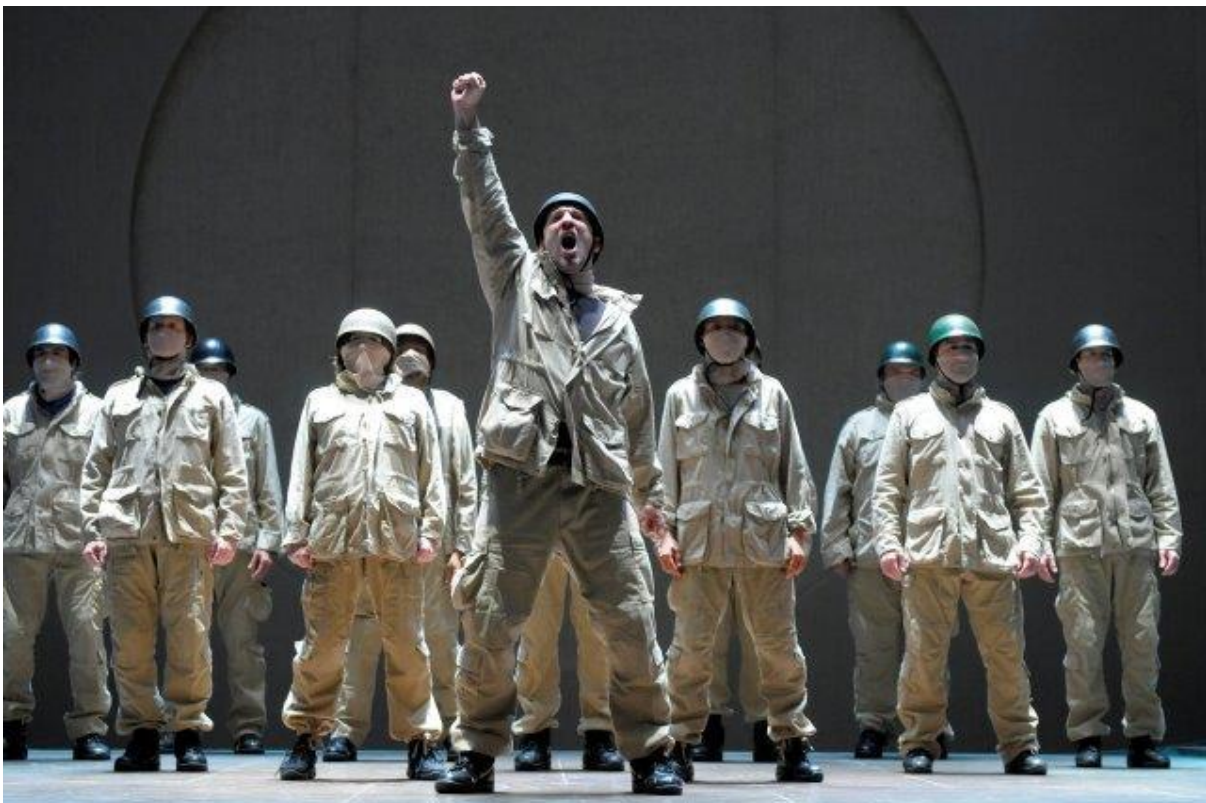


La reducción de la obra (a 19 000 palabras), obtenida únicamente mediante cortes, prescindiendo de paráfrasis, condensaciones o resúmenes, busca volverla compatible, naturalmente, con la paciencia del público contemporáneo y el formato de los géneros teatrales actuales. Se trata de una característica que comparten prácticamente todas las adaptaciones teatrales de obras narrativas de cierta extensión. Groag se queda con un esqueleto más esencial y sin digresiones para rescatar el tronco narrativo que va de la enemistad entre Aquiles y Agamenón hasta su reconciliación tras la muerte de Patroclo. Esta selección privilegia, naturalmente, las acciones que resaltan lo épico, la confrontación entre los héroes y envuelven la acción bélica, como la arenga de Agamenón tras la ruptura de la tregua, que ilustro después de la cita (Groag 2009: 41):

SOUND; WAR MUSIC: DRUMS etc. Above this:

AGAMEMNON

Never forget that we are born to kill.
We keep the bloodshed to the maximum.
Be confident that I shall plant my spear
Deep in the back of any hero who mistakes
His shieldstrap for a safety belt, his feet
For running shoes, for soon, with God our Father's help,
Each of you will have a Trojan she
To rape and rule, to sell or to exchange,
And Greece will be revenged for Helen's wrong.»



Ahora bien, esta separación de lo esencial y lo accesorio tiene en cuenta la necesidad de contrapunto cómico, que explica el mantenimiento del aparato divino y la inclusión de escenas secundarias como la de la seducción del río Escamandro por Afrodita, en la que esta se queja de haber sido herida por Diomedes (Groag 2009: 81):

SCAMANDER «Beauty of Beauties, why are you weeping?»

APHRODITE «I have been hurt, Scamander.»

(...)

APHRODITE «He cut me!»

SCAMANDER «Sacrilege!

. . . But where?»

APHRODITE «Well . . .»

HOMER 2 The towel has slipped an inch.

APHRODITE «I am afraid you will be disappointed.»

SCAMANDER «Never.»

(...)

HOMER 2 The towel is down.

SCAMANDER «Step into me . . .

I love your toes . . . please let me kiss your
toes . . .

Your little dinkum-inkum toes . . .»

APHRODITE «No one has kissed them so nicely, Scamander.»

SCAMANDER «And now your knees . . .»

APHRODITE «You tickle me . . .»

SCAMANDER «And now your thighs!»

APHRODITE «Oh, oh, go on . . .»

SCAMANDER «And now your bum!

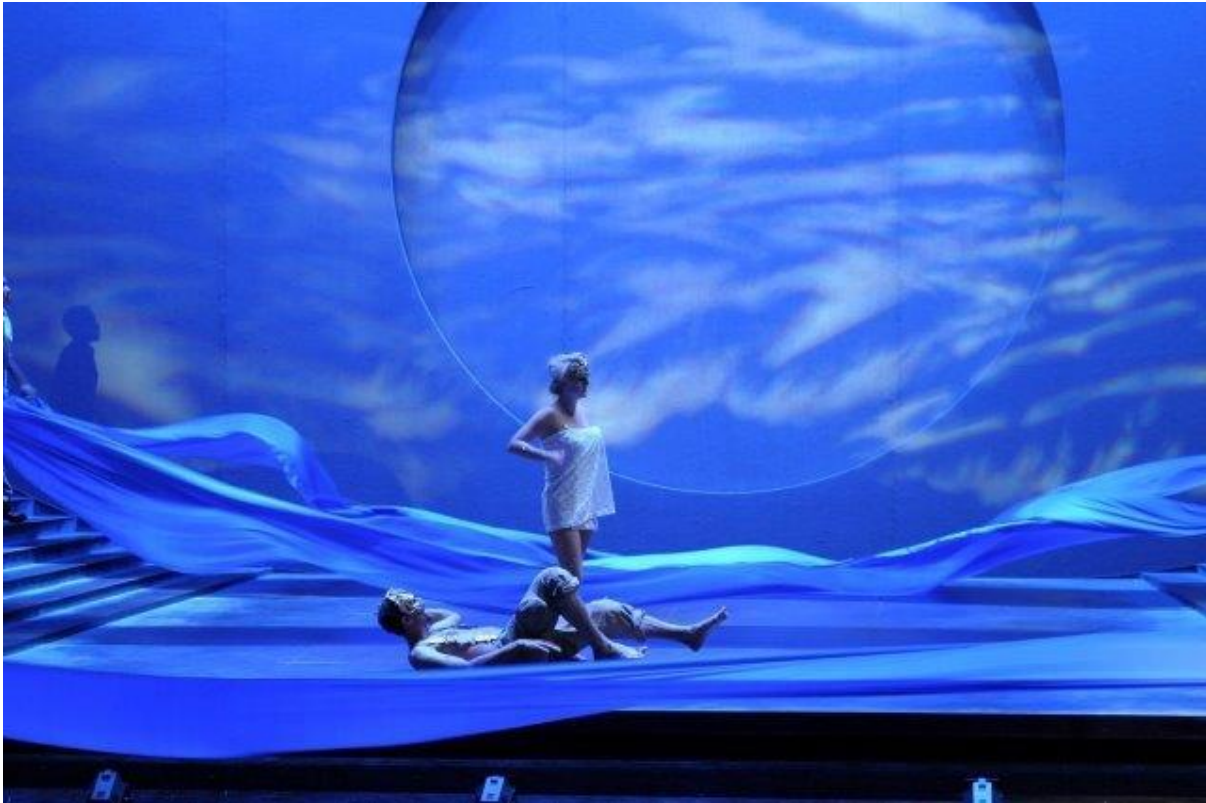
Your Holy Bum! Your Sacred Bum!

The Bum of Paradise!»

APHRODITE «Oh, my Scamander, I must have your help . .
.»

SCAMANDER «Anything!»

HOMER 2 The towel goes curling off,
And as she floated on his stream
Our Lady Aphrodite said:



Intercalado en el diálogo entre el río y Afrodita, vemos la intervención de un personaje narrador (H2). Groag pone en boca de personajes lo que Logue hace decir a los narradores y los personajes, pero para ello debe crear personajes narradores, dos Homeros (H1 y H2) y un soldado raso (*foot soldier*, FT) que inevitablemente, dado el principio de mínima intervención del texto, se dirigen épicamente al público. El material está distribuido coherentemente, por cuanto H1 narra los acontecimientos profanos; H2, los divinos; y FT aporta la perspectiva de la soldadesca. Esta voz épica es una característica que esta adaptación comparte con otras, por ejemplo la que hace Mary Zimmermann de la *Odisea* (2005), analizada en el capítulo correspondiente. Como puede leerse en la entrevista, esto no supone ningún problema para la adaptadora, pues el género dramático es perfectamente plástico para incorporar este tipo excepciones, en una línea que viene desde la propia tragedia griega. Como la propia autora describe, a pesar de la creación de voces y personajes en boca de los cuales poner el poema, no se trata de una obra de teatro en sentido estricto, sino un poema épico para el teatro que conserva los rasgos diegéticos (Hurwitt 2009):

«War Music,» Groag explains, «is pretty much a choreographed and music piece all the way through. What we're trying to do is not turn it into a play but an epic poem for the theater. So there are three Homers, who narrate but also become characters as they speak. My goal is to slide from narration, where everybody is involved in hearing a story, into this very hot action, and the audience shouldn't know how they got there.»

Hasta tal punto la adaptación de Groag es un trasunto performativo de lo épico que los verbos de lengua a cargo del narrador (H1) y sus precisiones siguen estando presentes en sus correspondientes lugares en lugar de omitirse (Groag 2009: 4):

ACHILLES

«Three weeks ago,» (H1) he said, (ACH) «while
raiding southern Ilium
I killed the men and stripped a town called Tollo
Whose yield comprised a wing of Hittite chariots
And 30 fertile women.

As is required
The latter reached the beach-head unassigned,
Were sorted by the herald's staff, and then
Led to the common sand for distribution.

At which point, mother mine»- (H1) his tears have
gone -

(ACH) «Enter the King. No-no. Our King of kings, Majestic
Agamemnon,

His nose extruded from his lionshead cowl,
Its silvered claws clasped so»- (H1) arms over chest-

(ACH) «And sloping up his shoulder, thus, the mace,
The solar mace, that stands for - so I thought -
What Greeks require of Greeks:

Esta presencia épica de los narradores homéricos provoca numerosas duplicaciones semióticas, en el sentido de que el narrador, en este caso H1, describe en simultáneo lo que el actor y la escenografía también están mostrando, como en este pasaje que narra el diálogo final entre Héctor y Patroclo (Groag 2009: 83):

HOMER 1

Standing above you,
His bronze mask smiling down into your face,
Putting his spear through ... ach, and saying:

HECTOR

«Why tears, Patroclus?
Did you hope to melt Troy down
And make our women fetch the ingots home?

I can imagine it!
You and your marvellous Achilles;
Him with an upright finger, saying:

*'Don't show your face to me again, Patroclus,
Unless it's red with Hector's blood.'*”

HOMER 1

And Patroclus,

Shaking the voice out of his body, says:

PATROCLUS

«Big mouth.

Remember it took three of you to kill me.

A god, a boy, and last and least, a hero.

I can hear Death pronounce my name, and yet
Somehow it sounds like *Hector*.

And as I close my eyes I see Achilles' face
With Death's voice coming out of it.»

Groag, siguiendo muy de cerca a Logue, quien en este caso reproduce la técnica de Homero, mantiene esa apóstrofe anómala («Standing above you, / His bronze mask smiling down into your face,») del narrador al personaje. Sin embargo, por lo general los narradores se dirigen directamente a la audiencia, épicamente, lo cual ya constituye una ruptura de la lógica ficcional, y lo hacen en los casos en que Logue también lo hace, con los mecanismos apelativos que describí en el capítulo de análisis. En las escenas de batalla, como la que ilustro a continuación, debemos imaginarnos una voz que duplica o complementa el mensaje visual, las acciones de los guerreros.



En la escena siguiente, el soldado raso invita a la imaginación del espectador a complementar lo que la escenografía muestra (Groag 2009: 93):

FOOT SOLDIER

Now I shall ask you to imagine how
Men under discipline prepare for war.
There is much more to it than armament
And kicks from those who could not catch an hour's
sleep
Waking the ones who dozed like rows of spoons;
Or those with everything to lose, the kings,
Asleep like pistols in red velvet.

Este símil, el último del poema (Logue 2015: 290) y de la obra de teatro, retoma el motivo de los guerreros dormidos en decúbito lateral («Asleep like spoons») y remata por antítesis («Asleep like pistols in red velvet») el símil inicial, en un gesto de composición en anillo marcada por la transformación del guerrero o soldado en un ser traumatizado que no consigue dormir y a los reyes como armas alertas y letales, tensas, a punto de despertarse y disparar. Es un gesto acertado de Groag no omitir este pasaje, ya que entronca con el comienzo, resaltando la unidad dramática y orgánica propia del teatro.

Entrevista a Lillian Groag sobre *War Music*

A continuación, copio, letra por letra, la entrevista a la que la adaptadora se prestó. Podrá verse en que en algunas de las preguntas que le hago me refiero a declaraciones anteriores. Estas provienen de Jones (2009), Hurwitt (2009) y Gereben (2009).

1. *What was your motivation for bringing Logue's poem to the stage? When you arrived «bounding» into the office of ACT's artistic director and said «You have to read this, now! This HAS to be a play», what did you have in mind? What features did you find in Logue's poem that were suitable for live or dramatic performance?*

I don't know where to begin. Logue himself started reading the work at the BBC - with distinguished casts – realizing right away, perhaps (or was it a BBC commission?) that it needed to be read/spoken aloud, like all epic poetry. To me the answer jumps off the page the moment you read «Picture the East Aegean sea...» It's direct address, second person imperative, where else would it belong but with the spoken word? It sort of opens in a similar way as the Chorus of «Henry V». Muscular language, vivid images «The Kings, asleep like pistols on red velvet», tremendous humor «It got so quiet in Olympus you could hear the North Wind pluck a chicken in Australia», savage spins on Homer's epithets «Cunt-struck Agamemnon» etc.

2. *You have described War Music as «rock and roll Homer». Does it mean this adaptation has rendered it up-to-date or that it has a special rhythmic quality or power?*

Actually what I said was that in the first couple of pages I got the impression that this was *going to be* «Rock and roll Homer», something I would have despised. I don't tend to like smart-ass, «contemporary takes» on classics, as I find them too easy and generally vapid. The theatre (and opera) is deluged with those at the moment. As I went on reading I saw that it was so much more than that. I found it a miracle of transposition and literary re-creation. Intensely «Homeric» while submerged in 20th century tropes. Devastatingly ironic where Homer was sly, as no doubt

he had to be and as savage as the original, with the added factor that we are all – sadly – so habituated to carnage.

3. *You've said Logue's poem has a «percussive rhythm» and you couldn't imagine this done without choreography and music. Tell me about the rhythm and the impression you thought you could make in the spectator's ear.*

I didn't quite succeed there. Although I had a sensational cast, I fear I didn't quite persuade them to let themselves be carried away and into the poem. I also allowed myself to be talked into a far more complicated production than the one I had envisaged. If I had to do it over again, I would simplify it all and only use a large wooden platform, a table and some chairs. And actors that were willing to set themselves on fire in the heat of the words. I had music especially composed for it, and used some very aggressive Heavy Metal Rock – of the kind the desert storm soldiers had piped into their earphones in battle to drown out everything else and to «rev» themselves up and keep going.

4. *What do you think your version has achieved, by putting Logue's words in characters' voices? There is still the voice of a narrator, three narrators, in fact. Do you think this makes your adaptation a cross-genre epic-dramatic play or do you consider it purely dramatic?*

It's one way of doing it. If it's on stage it has to be «stage-worthy». Our audiences are losing – have lost? – the ability to LISTEN. They are simply unable to pay attention to speech, particularly if it involves complex thought and syntax. Hence the division into speaking parts. I wouldn't know how to label it. It's a genre of its own. The theatre is so plastic today, there is room for much more than we ever thought, and the delineating borders being now completely fluid. I also will remind you that Greek plays all had a Chorus which narrated the circumstances as well as reacting to them.

5. *Tell me why a narrator «in the trenches» was needed. Because it is more of a down-to-earth flesh and blood character? Did you aim to avoid an external all-knowing voice?*

The tone is so radically different from the first Narrator (Homer), it personalizes the warfare so closely (using the first person plural - «we» and «us» - all the way through) that it cried for this «character» to separate itself from the general Narrator who keeps a closer relationship to the gods and the entirety of the experience.

6. *Why two Homers, then, if you could provide freshness and complementary perspectives with just the Foot Soldier and Homer 1?*

I tried to use Homer 2 only when the narration involved the divine. And I used the actor playing the priest for that sort of narration. I actually «hear» different parts of the narration differently. Warfare, the dubious presence of the gods and the overall epic. I also doubled the actors thematically. For instance : Thetis, Aphrodite and Helen were played by the same actress. Same for Apollo, Achilles and Paris. Zeus and Nestor. Priam and Scamander, Homer 1 and Odysseus etc.

7. *How do nowadays spectators understand the presence of the supernatural, the world of the gods of the Iliad? Did you ever think about removing the interventions of the gods to make a more essential and brief story? What do you think would have been the effect of that kind of editing or rewriting?*

The gods are treated ironically by both, Homer and Logue, albeit far more openly in Logue. The effect is at once profoundly comic and terrifying. The best combination in the world – and one

not always understood or embraced in America. Dark Humor has a weight that, far from interfering with import, propels it forward with a punch. The Italians have always known this, and of course, Mozart and Da Ponte made it the staple of their three spectacular works together. I can't imagine editing the gods out. It would be impossible as the text would lose its sting. Also gone would be the desperate sense of the human condition: men in the hands of the irrational, the chaotic, the vulgar, the ridiculous, the blind forces that «rule» the universe. It would be unthinkable to excise that part of the poem. There would be no poem.

8. *You have said the poem was overwhelming, because of the humor, the similes, the fact that you don't have to look up a single word in the dictionary and that Logue's is «concrete, easily, accessible, immediate» poetry. Do you think Logue's poem is suitable for the modern reader/spectator? In what way is it a translation of the Iliad and not an entirely original poem?*

It's both. But I think it only works in English. All those Anglo-Saxon monosyllabic words (think of Shakespeare), like hammers on nails. Like all great poetry, a lot of it rides on the sound of the words in their particular language of origin, loaded with untranslatable ambiguities and an irreproducible bang.

9. *The opening stanza (Picture the Aegean sea...) is paramount because it describes the «rhythms of the sea, the movement of the men, the fleet getting ready to attack».*

Actually it's very still. «Upwards of fifty thousand men *asleep like spoons*, beside their lethal fleet.» You can see them asleep on the beach (I'll send you a photo of our opening scene). Just the sound of the waves, and the wooden keels of the ships softly bumping into each other. Sand and silence before the storm. Of course, it's the 7th year of the war, so there will be no surprises until Achilles explodes on stage and the appearance of Thetis on the beach.

10. *You said it «screamed» for what you did. Tell me more about this relationship between rhythm and performance. The Iliad is an oral poem made for live performance by recitation. Do you think Logue's version recreates the oral features of the source poem?*

Not speaking any classical Greek (and we don't *really* know what it sounded like anyway) it's hard for me to say. I can't imagine Logue *not* being spoken. And I have never heard Homer spoken at all. In Greek.

11. *In ancient Greece, Homer's Iliad was never performed as a whole, due to its length and because there was no desire or need for listening how the story ended, because everyone knew it. Logue, who published his War Music separately, followed this principle. When adapting it for the stage, however, there is a need for a plot and a dramatic effect. What sort of measures does this challenge impose?*

Logue (and Homer) had done all the work for us. As far as I'm concerned, it's «ready to go». The only challenge is – as always – the length, since I fear that editing does more harm than good. But even Logue's unfinished version is much too long for our sound-byte audiences used to filmic 3 second cuts. I can't identify with this but I can sit through the entire *Ring* with no problem at all and no intermission. So ... Perhaps we are underestimating our audiences and, unlike theatre producers, we should be far more adventurous and aggressive about the spoken word, those who actually speak it, and our/their power to capture the attention of an electronically numbed out public.

Anexo 2. La *Iliada* de César Brie

El autor argentino, director del Teatro de los Andes, con quien entré en contacto por correo electrónico, accedió gentilmente a contestar a unas preguntas sobre su reescritura de la *Iliada*. Copio a continuación la entrevista.

1. *¿Cómo describiría su Iliada en tanto reescritura; es decir, de qué manera se relaciona con la Iliada de Homero en coordenadas de equivalencia, innovación, función? ¿En qué medida ha tenido en cuenta otras fuentes? ¿Cómo fue el proceso de transformación de un texto en otro?*

Hice una síntesis del texto, eligiendo los momentos más importantes de cada capítulo, quitando los personajes que no me interesaban y dando lugar a personajes secundarios mucho más emblemáticos a mi juicio. Adapté todo a nuestra sensibilidad contemporánea. Para hacer eso conté La *Iliada* a mis actores, capítulo tras capítulo, quitando las repeticiones y dejando los que consideraba paradigmas. Lo escribí todo en versos alejandrinos con rima oculta pero ateniéndome a la métrica.

2. *Su Iliada contiene elementos propios de la tragedia griega, como el coro; pero no carece de intervenciones cómicas, como algunos diálogos entre los dioses, y aspectos del drama contemporáneo. ¿De qué género literario diría que es su Iliada? ¿Tiene para usted algún valor la conformación a un molde genérico concreto?*

El género de la *Iliada* es el grotesco. Yuxtaposición de estilos sin solución de continuidad. Lo cómico está velado en el poema, aparece. Yo lo resalté. Necesitaba que los dioses fueran cómicos para poder contrastar con la tragedia de los hombres, exactamente como nuestras clases dirigentes son penosas con sus asuntos mundanos mientras condenan a la miseria nuestros pueblos.

3. *Uno de los rasgos más saltantes de su Iliada es el uso de ventanas a la contemporaneidad que la vinculan al drama de los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas y actos de violencia en otros momentos de la historia. ¿Qué contiene la Iliada de Homero que faculta o justifica estas asociaciones; por qué era necesario hacerlas explícitas?*

Era necesario hacerlas evidentes para sugerir que el poema habla de algo que nunca desaparecerá del ánimo humano, el ejercicio de la fuerza. Pero no cometí el error de asociar un bando a una idea política sino colocar momentos de contemporaneidad que nos hicieran pensar que esta tragedia aún nos pertenece. Por otro lado si lee usted el último capítulo de la *Iliada* no puede dejar de pensar en los desaparecidos y en el destino de los cuerpos de las víctimas. Las dictaduras tocaron algo atávico cuando decidieron desaparecer a las personas, dejando perenne un luto. Hasta en esto fueron ignorantes y brutos.

4. *¿En qué medida ha sido su objetivo traer la Iliada a nuestros tiempos conservando su configuración estética e ideológica original, es decir, adaptarla; frente a aprovecharla para transmitir un significado nuevo?*

No tengo un objetivo premeditado. Sigo mis intuiciones. Reaccioné a la *Iliada* como un artista y extraje lo que me tocó, cambié lo que creí necesario y olvidé lo que consideré superfluo.

5. *La Iliada de Homero es el resultado de la fijación de una larga tradición oral en la que el texto era una realidad difusa, cambiante, que el aedo acomodaba a los receptores del momento. ¿Ha tenido en cuenta esta noción en su proceso de reescritura?*

Claro que sí. La *Iliada* fue un poema oral que se fue fijando. Trabajamos un tiempo contando capítulos en diferentes lugares y escenarios mientras creábamos la obra.

6. *En la obra hay múltiples narradores, personajes que se dirigen directamente al público refiriéndose a hechos pasados: el coro, las Ceres, el relator, varios dioses. ¿Qué efecto buscaba con esta dispersión? Esta profusión del modo épico resta terreno al diálogo presente, transformador, propiamente dramático. ¿Podría decirse que el arte del cuentacuentos ha influido en su reescritura?*

La *Iliada* es un poema épico con alguien que cuenta. El teatro no es sólo un relato. Hay diálogos, hay relato, hay diferentes puntos de vista. Conservé de la *Iliada* su magnanimidad, su no tratar de dar razón a uno u otro bando.

7. *Hablemos del receptor contemporáneo, su idea del teatro, su paciencia, su capacidad de atención, sus conocimientos, sus expectativas. ¿Qué características de la audiencia actual han sido determinantes en las intervenciones que ha practicado sobre el texto homérico?*

[Sin respuesta]

8. *Vivimos en una cultura fundamentalmente escrita, en que la música de las palabras no cumple la misma función que en la cultura oral de la que brotó la Iliada. ¿Al reescribirla, es necesario intentar restituir esa música o bien cantarla con la música de nuestros tiempos?*

Ambas. Restituir lo antiguo necesario, descubrir lo nuevo que se afianza.

9. *Es habitual oír que Homero es universal y que por eso se lo reescribe constantemente, pero buena parte de su universalidad se debe precisamente a que se lo reescribe sin cesar. ¿Entiende que su versión revitaliza a un Homero que ha perdido capacidad comunicativa? ¿Qué consecuencias cree que le acarrea a usted, como autor, haberse vinculado explícitamente a un autor canónico?*

Hubiera querido que el poema fuera más largo y no acabar nunca de trabajar en él. Fue una gran experiencia. Homero no ha perdido capacidad comunicativa, pero los clásicos deben adaptarse a los lenguajes que surgen para seguirnos sacudiendo. Haber trabajado sobre este poema fue maravilloso.

10. *El teatro, como espectáculo literario, deleita, enseña, promueve la reflexión, conmueve y exorciza algunas emociones de los receptores. ¿Qué efectos le parece que consigue el teatro en el público actual, en particular en el que acude a presenciar su Iliada? ¿Específicamente, qué efecto busca producir esta obra en su público?*

Busco siempre conmover al público. La conmoción, ese lugar en que corazón y cabeza se juntan. Inquietarlo, sacudirlo, interrogarlo, emocionarlo y hacerlo reír. Que salga de mi obra cambiado, estremecido.